

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ MOHAMED KHIDER – BISKRA

Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Littérature française



Polycopié du cours

Poétique / Rhétorique



Niveau : Master I
Option : Littérature et Civilisation

Contenu élaboré par

GUETTAFI Sihem
Maître de Conférences -A -

2024/2025

FICHE TECHNIQUE DU MODULE

Intitulé du module : Poétique/ Rhétorique

Niveau : Master II LLC

Module : Semestriel

Semestres : Deuxième semestre

Intitulé de l'UE : Unité de découverte

Coefficients : 01

Volume Horaire : 1h30 Cours

-Cours : (nombre d'heures par semaine) : 1h30 cours

TABLE DES MATIERES

FICHE TECHNIQUE.....	2
INTRODUCTION.....	4
CHAPITRE I : LA NOTION DE GENRE : ENTRE DEFINITIONS/ HISTORIQUE ET EVOLUTION.....	.
I.1. Les formes du discours : Genre et Approches	
I.2. Rhétorique et genres de discours	
I.2.1. Le genre judiciaire	
I.2.2. Le genre délibératif	
I.2.3. Le genre épideictique ou démonstratif	
CHAPITRE II : LA POETIQUE	
II.1. <i>La Poétique</i> d'Aristote	
II.1.1. Les trois présupposés	
II.1.2. Les modes d'imitation d'Aristote	
II.2. Politique des genres selon Platon	
II.3. La politique des genres selon Aristote	
II.3.1. Le(s) moyen(s) de la représentation	
II.3.2. Les objets de la représentation	
II.3.3. Le mode de la représentation	
II.4. La Tragédie : Genre supérieur	
II.4.1. L'unité de lieu	
II.4.2. L'unité d'action	
II.4.3. L'unité de temps	
II.5. La notion de Catharsis	
II.6. Tragédie et Héros Tragique	
II.7. La poétique contemporaine	
II.7.1. Poétique contemporaine : La Narratologie	
II.7.2. Les bases de la narratologie	
II.7.3. Éléments théoriques de la narratologie	
II.7.3.1. Temps Narratif	
II.7.3.2. La Focalisation	
II.7.3.3. Les Voix Narratives	
II.7.3.4. Le schéma actantiel	
CHAPITRE III : LA RHETORIQUE	
III.1. La Rhétorique : Entre Ancienne et nouvelle rhétorique	
III.2. Définitions diverses et diversifiées de la Rhétorique	

III.3. Historique pour une introduction à la Rhétorique

III.3.1. Naissance de la rhétorique : Commencer dès le début

III.3.2. La Rhétorique, une invention Grecque

III.3.3. La Rhétorique et l'unité de ces trois composantes : Ethos/ Pathos/ Logos/

INTRODUCTION

À presque toutes les époques et sous presque tous les régimes, le pouvoir du langage a inspiré de l'attraction, mais surtout de la crainte, surtout à ceux qui n'en étaient pas les possesseurs. Le travail sur le langage a toujours été considéré comme subversif et dangereux, même aux époques où la rhétorique faisait partie des institutions officielles et de l'éducation. Pourtant, même proscrite, même clandestine, et des fois bannie, elle n'a cessé d'exister sous une forme ou sous une autre. L'art poétique est la théorie de la poésie comme la rhétorique est la théorie de l'éloquence. Il sert à diriger le poète dans ses ouvrages et fournit aux critiques les moyens d'apprécier les diverses compositions poétiques.

De nature persuasive, la rhétorique se concentre sur les techniques et les stratégies utilisées pour convaincre un auditoire. Elle implique l'analyse de la situation, du public et des arguments. La rhétorique a une longue histoire, remontant à l'Antiquité avec des figures comme Aristote, Cicéron et Quintilien, qui ont formalisé des techniques et des principes qui sont encore étudiés aujourd'hui. La rhétorique prend en compte le contexte dans lequel un discours est prononcé. Cela inclut la culture, l'époque et les valeurs de l'auditoire, ce qui influence la manière dont un message est reçu.

La rhétorique est utilisée dans de nombreux domaines, tels que la politique, la publicité, le droit et la littérature. Elle est un outil puissant pour influencer les opinions et les comportements. Les principales composantes de la rhétorique incluent l'ethos (crédibilité, les vertus et l'image de soi de l'orateur), le pathos (appel aux émotions et aux passions) et le logos (argumentation logique). L'équilibre de ces éléments est crucial pour une persuasion efficace. En somme, la rhétorique est une compétence essentielle qui permet d'articuler des idées de manière persuasive, jouant un rôle crucial dans la communication humaine.

La rhétorique, souvent définie comme l'art de s'exprimer et de persuader, souligne une dualité importante tant de la forme que du contenu dans le discours. Bien qu'elle soit généralement associée à des techniques stylistiques, il existe une tendance de retour en force vers le champ argumentatif. Ceci supprime la vision réductrice de la rhétorique, en ne la restreignant pas à un simple art oratoire vue qu'elle était unifiée dès l'Antiquité grecque. En effet, c'était une approche complète qui devrait intégrer à la fois les procédés formels et les dimensions argumentatives, car le sens du discours est inextricablement lié à sa forme.

La rhétorique vise non seulement à convaincre (aspect rationnel) mais aussi à séduire (aspect émotionnel). Cette dualité est essentielle pour comprendre comment les idées sont communiquées et reçues. En mettant l'accent sur l'étude de l'argumentation, de nombreux chercheurs proposent une approche plus holistique de la rhétorique. L'argumentation est cruciale pour analyser comment les discours influencent les opinions et les comportements. En somme, une compréhension approfondie de la rhétorique doit intégrer à la fois les techniques de persuasion et les stratégies argumentatives, car c'est cette combinaison qui permet de saisir pleinement la richesse et la complexité du discours humain.

Le retour de la rhétorique et sa redécouverte dans le contexte contemporain est très éclairant. Le renouveau de l'intérêt pour la rhétorique s'inscrit dans une volonté de revenir aux fondamentaux. Après des périodes où des courants comme le positivisme et la linguistique structurale ont minimisé son importance, on reconnaît à nouveau la pertinence des techniques rhétoriques. Des domaines cruciaux tels que le débat politique, le discours médiatique et la publicité sont profondément ancrés dans des procédés rhétoriques. Ces pratiques, maîtrisées par les orateurs depuis des siècles, soulignent l'importance de la rhétorique dans la communication moderne. Les programmes universitaires récents, tels que ceux axés sur les « techniques d'expression et communication » ou la « communication publicitaire », témoignent de cette prise de conscience. Ils intègrent des éléments de rhétorique pour former des communicateurs efficaces.

Quel que soit le domaine, la capacité à communiquer de manière persuasive reste un dénominateur commun. Cela implique non seulement de maîtriser les techniques rhétoriques, mais aussi de comprendre le public et le contexte. Le retour à la rhétorique favorise également une approche interdisciplinaire, reliant des domaines variés tels que la psychologie, la sociologie et les études culturelles. Cela enrichit la compréhension des mécanismes de persuasion et d'influence. Dans un monde où l'information circule rapidement et où les messages doivent capter l'attention, la rhétorique apparaît comme un outil essentiel pour naviguer dans un paysage communicationnel complexe. En somme, la redécouverte de la rhétorique est non seulement une réévaluation de ses techniques et traditions, mais aussi une reconnaissance de son rôle fondamental dans l'art de communiquer efficacement dans divers contextes contemporains.

L'utilité de la rhétorique aujourd'hui permet l'approfondissement théorique des notions et des techniques qui devrait l'amener à diversifier les connaissances, en réfléchissant notamment sur les données psychologiques, sociologiques, logiques et linguistiques de la communication.

Quant à la notion de mimésis, utilisée dans la poétique, chez Aristote et sa distinction par rapport à Platon est très riche. En effet, la mimésis est un terme central qui englobe divers genres littéraires, tels que l'épopée, la tragédie, la comédie, et même certaines formes musicales. Ce concept est plus large que l'imitation simple, impliquant une représentation complexe de la réalité. Contrairement à Platon, qui limite la mimésis à des formes plus directes de représentation, Aristote élargit le champ d'application de la mimésis à plusieurs genres artistiques, ce qui montre une conception plus inclusive de l'art. Aristote ne définit pas explicitement la mimésis, ce qui suggère que le concept est suffisamment clair pour lui et son audience. Cela laisse place à une interprétation plus flexible des différentes activités artistiques. Aristote introduit plusieurs types de distinctions.

Ces distinctions permettent de classer les différentes formes de poésie et d'art dramatique, en précisant comment composer des histoires pour atteindre le succès poétique. Pour Aristote, la réussite d'une œuvre poétique dépend de la manière dont ces éléments sont combinés pour créer un impact sur le public, ce qui souligne l'importance de la structure et de la technique dans la création artistique. En somme, la réflexion d'Aristote sur la mimésis ouvre la voie à une compréhension plus nuancée de la création artistique, en révélant la complexité des processus de représentation et leur importance dans l'art poétique.

La poétique et la rhétorique sont étroitement liées. Alors que la poétique se concentre sur la création d'œuvres, la rhétorique s'intéresse aux techniques de persuasion et à l'effet sur le public. Cette dynamique enrichit la compréhension de l'art littéraire. La mimésis, ou imitation, concept central chez Aristote, représente non seulement l'imitation des modèles littéraires, mais aussi une tentative de représenter la nature et la réalité. Cela soulève des questions sur la relation entre l'art et la vérité. Ainsi, la poétique aristotélicienne constitue une réflexion riche et complexe sur la création littéraire, intégrant des dimensions variées telles que l'imitation, la nature, et les interactions entre genres et styles. Cette approche continue d'informer notre compréhension de la littérature à travers les siècles.

La poétique, telle que définie par Aristote, vise à établir les lois qui régissent la littérature de son époque. Ce livre fondateur jette les bases d'une réflexion sur la création littéraire et

artistique. Le terme « poétique » renvoie à l'idée de création ou de fabrication d'œuvres, soulignant le processus artistique derrière la littérature. Cela inclut non seulement la poésie lyrique, mais aussi les genres épiques (épopée) et dramatiques. À l'époque d'Aristote, la poésie désigne une large gamme d'œuvres littéraires, ce qui diffère de la conception moderne plus restreinte. Cette vision holistique demeurera jusqu'à la fin de l'âge classique et, dans une certaine mesure, au XIXe siècle. Il est crucial de comprendre que la poétique dépasse le simple poétique. Elle englobe une étude plus vaste des formes littéraires et de leurs fonctions, y compris les interactions avec la rhétorique et les genres littéraires.

La poétique et la rhétorique, bien que distinctes, sont interconnectées. La poétique se concentre sur la création littéraire, tandis que la rhétorique s'intéresse à l'art de persuader et d'influencer. La mimésis est un concept central chez Aristote, représentant à la fois l'imitation des modèles littéraires et la représentation de la nature. Cela soulève des questions sur la relation entre l'art et la vérité. En somme, la poétique aristotélicienne offre une compréhension riche et nuancée de la création littéraire, intégrant des dimensions variées telles que l'imitation, les genres littéraires, et les interactions avec la rhétorique.

Notre réflexion opte pour une approche qui vise un retour diachronique vers les notions antiques de la poétique et de la rhétorique à travers un historique détaillé remontant jusqu'aux temps de l'antiquité grecque et romaine et de leurs concepteurs parmi les rhéteurs réputés. Puis une approche synchronique qui démontre l'usage actuel dans divers domaines aussi riches que diversifiés de ces deux notions si différentes, mais pourtant complémentaires.

Le premier chapitre, intitulé : La notion de genre : Entre Définitions/ Historique et Evolution abordera la naissance de la notion de genre, ses diverses définitions, son historique et son évolution.

CHAPITRE I : LA NOTION DE GENRE : ENTRE DEFINITIONS/ HISTORIQUE ET EVOLUTION

Le genre n'est pas réservé au seul domaine esthétique et pas d'avantage à la littérature. Il s'agit d'un terme du lexique qui renvoie d'une façon générale à l'idée d'origine. Ainsi que l'atteste l'équivalent latin d'où est tiré « *genus* » ou bien « *generis* ». C'est dans ce sens que le mot s'emploie jusqu'à la renaissance où il désigne la race ou bien la souche. C'est cette signification que conserve le terme dans le syntagme moderne « genre humain », expression destinée à recouvrir « *l'ensemble des hommes considérés indépendamment de toute notion de sexe, de race, de pays* ». Le genre est une convention discursive qui a été réhabilitée dans les études littéraires après une période durant laquelle il a été peu présent, peu considéré, où entre l'oeuvre ou le texte et la littérature il n'y avait pour ainsi dire pas de médiations. À la question : qu'est-ce qu'un genre ? On répondra en revenant vers la littérature et l'oeuvre littéraire

Quand on pense à la littérature, à une oeuvre littéraire, on pense spontanément, naturellement, à un auteur qui l'a écrite, à un lecteur qui la lit, au monde dont elle parle, au style dans lequel elle est écrite. Mais ne pense-t-on pas aussi spontanément, aussi naturellement au genre auquel elle appartient ? En effet, on pensera à la classer : c'est un roman, c'est du théâtre, c'est une tragédie, une épopée, un roman policier, de la science-fiction, un essai...etc.

Pour le sens commun sur la littérature, les genres existent ; la littérature est faite de genres ; les oeuvres se rangent dans des genres. Pour la théorie littéraire en revanche, c'est-à-dire pour les formalismes russes jusqu'au structuralisme, qui ont dominé le XX^{ème} siècle, les genres littéraires n'ont pas de pertinence ; seuls comptent le texte et la littérarité. L'oeuvre moderne échappe par définition aux genres. Les avant-gardes littéraires, dont la théorie a été généralement solidaire, ont dénoncé les genres comme des contraintes périmées : voyez les *Illuminations*, les *Chants de Maldoror*, *Nadja*.

Les surréalistes condamnaient le roman, Gide cherchait dans *Les Faux-monnayeurs* à faire un roman pur qui élimine du roman tout ce qui ne lui appartenait pas en propre. L'utopie avant-gardiste du xxe siècle a postulé l'idéal de l'abolition des genres. « Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas », écrivait cependant Michaux (*L'Époque des illuminés*). Autrement dit, les genres sont les plus forts. Pour la théorie, le genre, comme les autres notions précitées, était une notion préthéorique, historique, idéologique, essentialiste, classique.

Mais le genre est revenu sur la scène des études littéraires, par plusieurs biais. D'une part avec la réhabilitation de la rhétorique contre l'histoire littéraire, car le genre, relève de la rhétorique, ne serait-ce que par son nom : *genera dicendi*, les genres du discours. Et des théoriciens comme Gérard Genette ou Tzvetan Todorov ont réintroduit une réflexion sur les genres, et même sur le système des genres. D'autre part, l'esthétique de la réception a déplacé l'accent de la théorie depuis texte vers la lecture, et c'est comme catégorie de la lecture que le genre est certainement le moins contestable, sinon incontestable.

Il s'apparente à ce que Hans Robert Jauss nomme *un horizon d'attente* : une précompréhension avec laquelle le lecteur advient au livre. Autrement dit, le genre a de nouveau, après son procès théorique, doublement légitimé par lui, droit de cité dans les études littéraires, non seulement au sens commun, au sens où les livres sont classés dans les librairies par genres littéraires, suivant la grille très simplifiée héritée du système des genres classiques : roman, poésie, théâtre, essai, mais au sens de la théorie des genres elle-même. Une réflexion sur le genre est aujourd'hui pleinement légitime.

Traditionnellement, c'est la *rhétorique*, art de convaincre et de plaire, qui a pensé et classé les formes du discours, c'est-à-dire les faits de langue au-delà de la phrase, en fonction des *situations* de discours. Depuis les Grecs, les formes du discours sont des *conventions* ou des *contraintes* ; ce ne sont pas des *nécessités* comme les formes de la langue. *Convention* et *contrainte* sont ici à prendre dans un sens moins *répressif* que *productif*. La finalité de la rhétorique était de convaincre et de plaire ; son but est d'agir sur l'auditeur ou le récepteur. Les formes conventionnelles du discours ont donc deux fonctions :

1. Créer une *attente*
2. Garantir une *reconnaissance*.

Modèle d'attente et de reconnaissance : ainsi peut-on décrire un genre en première approximation. Bien sûr l'attente peut être déçue ou trompée : le jeu littéraire a été longtemps celui de la surprise dans la familiarité, de l'inconnu dans le connu, de l'originalité dans l'imitation, jusqu'au modernisme comme négation de ce jeu. La littérature classique est le dialogue du connu et de l'inconnu, de l'imitation et de l'originalité. Le genre est donc une convention pragmatique : cela veut dire que l'oeuvre en relève non comme *texte* mais comme *acte*, comme *effet*, comme *interaction sociale* (voilà sa dimension rhétorique). Le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son oeuvre comme acte spécifique. La convention

constituante instaure l'oeuvre comme telle, elle est obligatoire en amont de l'oeuvre. De ce point de vue, l'oeuvre *exemplifie* un genre, le réalise.

I.1. Les formes du discours : Genre et Approches

Les formes du discours, et les genres littéraires comme formes du discours, sont d'une tout autre nature que les formes linguistiques : ce sont des airs de famille, des règles de conduite, et des visions du monde. Les genres littéraires sont des conventions comme les autres formes du discours. L'écrivain veut communiquer du nouveau mais il est contraint, pour tenir compte de la réception, de la situation de discours, à intégrer son texte dans une tradition *formelle*. Le genre est un intermédiaire entre l'oeuvre particulière et singulière et la littérature entière.

La fonction de la forme ou du genre comme intermédiaire entre l'oeuvre singulière et la littérature entière, et donc comme une relation entre les oeuvres. Par genre, on entend donc des choses assez différentes. Toutefois, on peut distinguer fondamentalement deux approches : l'une diachronique et l'autre synchronique, l'une intertextuelle (s'attachant au rapport historique entre les oeuvres) et l'autre architextuelle (s'attachant au rapport rhétorique de l'oeuvre et de la norme).

I.1.1. Une approche intertextuelle (structurale, thématique), l'oeuvre n'est pas (seulement) créée à partir de la vision unique de l'artiste individuel, mais aussi à partir d'autres oeuvres déjà là : le genre est quelque chose comme la pesanteur, l'inertie ou la prégnance de la tradition qui fait de l'oeuvre un palimpseste historique (on n'écrit pas noir sur blanc, ou blanc sur noir. Cela conduit à étudier le développement *interne* de la littérature (comme Brunetière, intéressé par la détermination générique des oeuvres, après Sainte-Beuve, intéressé par l'homme, et Taine, attaché à la société). Du point de vue de l'intertextualité comme système de régularités transphrastiques dans la codification des discours, le genre, n'est pas seulement littéraire mais existe dans toutes les formes de la communication.

I.1.2. Une approche architextuelle ou rhétorique est un inventaire des formes de discours à un moment donné, le relevé de la totalité des situations de communication et des formes de discours appropriées (et des relations entre des rôles dans une situation donnée). Elle non plus n'est pas seulement littéraire : la publicité, l'art épistolaire ont leur rhétorique. Et les formes écrites sont évidemment plus faciles à analyser que les formes orales, qui font aujourd'hui l'objet de l'analyse conversationnelle.

I.2. Rhétorique et genres de discours

La rhétorique classique reliait les discours à trois situations fondamentales qui déterminaient trois *genera dicendi* :

- L'orateur défend ou attaque quelqu'un à cause d'un acte commis dans le passé, pour persuader de l'innocence ou de la culpabilité : c'est le **genre judiciaire**.
- Il s'adresse à une assemblée afin de la persuader de prendre une décision qui concerne l'avenir : c'est le **genre délibératif**.
- Il vante les mérites ou critique les défauts d'une personne ou institution : c'est le **genre épideictique** ou **démonstratif**.

I.2.1. Le genre judiciaire

C'est un genre très présent dans la tragédie, où les situations de conflits abondent. Les personnages tragiques sont souvent amenés à se justifier, à accuser ou à se disculper. Dans *Le Cid* de Corneille, Chimène accuse Rodrigue du meurtre de son père et à son tour, le père de Rodrigue prend la défense de son fils et fait valoir ses arguments.

I.2.2. Le genre délibératif

C'est un genre qu'on retrouve dans divers genres littéraires. Il intervient dès que les personnages doivent se décider à agir dans un sens ou un autre. Au théâtre, les scènes où un confident, un proche ou un ami dialoguent avec un personnage pour le conseiller relèvent du genre délibératif. Parfois un seul personnage peut tenir un monologue relevant du genre délibératif comme Rodrigue, dans *Le Cid* de Corneille, où il s'interroge sur la conduite à tenir.

I.2.3. Le genre épideictique ou démonstratif

C'est un genre présent dans la poésie lyrique où le poète chante la beauté de sa bien-aimée, de même qu'on le trouve dans la poésie officielle où il chante la grandeur d'un roi et dans la poésie religieuse où il chante la grandeur de Dieu, des Saints.

La rhétorique classique ne prétendait pas que cette tripartition recouvrait l'ensemble des situations de discours (que tout texte relevait d'un des trois genres), mais elle assignait certaines formes de discours public à chaque genre : le plaidoyer au genre judiciaire, le sermon au genre délibératif, l'oraison funèbre au genre épideictique. Les genres rhétoriques sont les ancêtres des systèmes des genres auprès des genres poétiques. Du Moyen Âge à l'âge

classique, d'étendre cette tripartition rhétorique à la littérature, sur la base d'analogies avec la triade des genres épique, dramatique et lyrique héritée de la *Poétique* d'Aristote.

Les trois genres rhétoriques ont ainsi servi d'ébauche de classification générique exhaustive. Il y a aussi un rapport entre les trois genres rhétoriques et la division des trois styles suivant Cicéron dans l'*Orateur* (simple, moyen, élevé). La théorie des niveaux de style a été assimilée aux trois genres rhétoriques et aux trois genres poétiques dans *la roue* de Virgile à la Renaissance.

Les genres existent, ils naissent, grandissent, connaissent une maturité, puis dépérissent et meurent, comme les espèces; les genres expliquent les oeuvres, en sont des causes. Suivant les doctrines, on insiste plutôt sur le caractère *prescriptif*, ou *explicatif*, ou *descriptif* des genres. Mais chez la plupart des auteurs, comme chez Aristote pour commencer, le genre a suivant les moments de la réflexion ces trois caractères ; il est successivement prescriptif, explicatif et descriptif. Les genres sont des *prescriptions* impératives. Ce sont des normes suivant Aristote (la *Poétique* traite initialement de « *la façon dont il faut composer les histoires* », 47 a 8) ; pour lui, la tragédie est la valeur supérieure, et sa typologie des genres sert d'introduction à un traité de la tragédie.

CHAPITRE II : LA POETIQUE

On peut définir provisoirement la poétique comme désignant à la fois l'art et la science de la poésie. On sait que *Poésie* et *Poétique* dérivent historiquement et sémantiquement du verbe grec qui signifie « *créer* », donc étymologiquement *poète* signifie *créateur*. La poétique traite, au moins en partie, du poétique, c'est-à-dire qu'elle exploite ou produit un corpus, que la conscience intellectuelle ou même la perception caractérisent comme ressortissant au poétique, en somme, la poétique crée du poétique. La poétique a son histoire, ses fonctions propres, elle a acquis une certaine autonomie conceptuelle et pragmatique et n'existe pas seulement comme un accessoire en marge de la poésie.

II.1. La Poétique d'Aristote

Deux ouvrages d'Aristote sont consacrés à la philosophie esthétique : *La Rhétorique* où sont définies et répertoriées les différentes figures ou tropes de l'éloquence persuasive, et *La Poétique* est un titre d'un traité d'Aristote, écrit vers 340av.J.C. La Rhétorique et Poétique apparaissent souvent comme des disciplines voisines, la Rhétorique concerne l'art de l'orateur, son objet c'est le discours persuasif, la parole agissante, c'est-à-dire la parole qui

cherche à atteindre le récepteur, à instaurer et maintenir une communication. A l'opposé du rhéteur, le poète crée ou exprime son éloquence. Mais ces deux disciplines utilisent la parole comme matériau, elles ont souvent recours aux mêmes figures et procédés de composition : par exemple la métaphore fait partie des figures de rhétorique, mais elle est considérée par les poéticiens comme inhérente au langage poétique.

La Poétique et *La Rhétorique* traditionnelles appliquent le même plan de travail qui se base sur la trilogie latine : *inventio- dispositio- elocutio*, c'est-à-dire : invention, construction et style auxquels on peut ajouter *l'actio* ou l'action, expression vocale et gestuelle par laquelle l'orateur, l'acteur, le récitant exécutent en public le travail accompli.

La poétique d'Aristote est entendue en tant que « *théorie de la littérature considérée dans son fonctionnement interne* » selon le dictionnaire des notions philosophiques. Elle se propose de dégager les concepts qui permettent de saisir le fait littéraire (étude des personnages, des noms, description des lieux...). L'objet de la poétique n'est pas l'œuvre, mais la fonction littéraire. Pour la poétique, le texte littéraire est un discours ouvragé, il va de soi qu'il peut être étudié en tant qu'instance de l'art littéraire : « *techniques qui vont se trouver dans un langage littéraire* ».

La Poétique est un ouvrage célèbre qui traite surtout de la composition des œuvres théâtrales et de leur destination au sein de la communauté. Il est surtout question de l'étude et de la classification des genres : la tragédie et un peu de l'épopée et très peu de poésie. Aristote s'interroge sur la naissance de la tragédie, et sur la raison d'être de l'art. Il célèbre aussi *le héros tragique*, la terreur et la pitié produite par le spectacle théâtral, puis apaisées par la *catharsis*. Donc, la poétique d'Aristote est une théorie normative des formes de la tragédie et de l'épopée. Le sens courant désigne l'ensemble des principes esthétiques qui guident un écrivain dans l'élaboration de son œuvre.

Selon Aristote, *La Poétique* ou *Poiêtikês* est « *l'art de créer* », de produire une œuvre. Il s'agit en réalité d'une réflexion portant non sur l'art en général mais plus en rapport avec la tragédie et l'épopée. Le texte aristotélicien ne vise nullement à la perfection formelle, mais à alimenter un débat et doit-être considéré comme un document didactique. De composition difficile, *La Poétique* d'Aristote est une œuvre inachevée, le préambule annonce qu'il sera question de

L'art poétique en lui-même, c'est-à-dire à la fois de la poésie et de la création en général, et de ses espèces (eidos), de l'effet (dunamis) propre à chacune d'elles, de

la façon dont il faut composer les histoires (muthos) si l'on veut que la poésie soit réussie (Kalôs), puis du nombre et de la nature des parties et également de toutes les autres questions qui se rattachent à la recherche.

Et au début du chapitre 6, Aristote annonce : « *Nous parlerons plus tard de l'art de représenter (mimêtikê) et de la comédie* ». *La Poétique* est un texte essentiel : c'est d'abord un témoignage sur la tragédie des anciens grecs. Ce texte a été composé par Aristote lors de son second séjour à Athènes de 334-335 jusqu'à la mort d'Alexandre le grand. C'est la médiation la plus ancienne et la plus profonde sur l'art tragique qui manifeste aux yeux de Nietzsche, l'essence même de l'art de la vérité de toute création. Aristote a réfléchi sur un phénomène esthétique (la représentation tragique) dont ses contemporains ont perdu le secret.

La Poétique soulève l'intérêt pour deux raisons : en premier lieu, à cause du caractère exemplaire de la représentation tragique : le héros tragique est en effet un modèle pour l'action morale, il ose librement un acte audacieux et transgresse une limite. Et en second lieu, à la fois pour la philosophie éthique et pour la philosophie de l'art en général. C'est en se réclamant de *La Poétique* qu'Aristote définit la règle des trois unités de la tragédie classique : de lieu, d'action et de temps. Nous allons avant de parler de Tragédie et de héros tragique définir la notion de genres.

Le genre est donc prescriptif dans la *Poétique* : la forme et le contenu de la tragédie (chap. vi, 49 b 28) sont en rapport avec sa finalité (la *catharsis*). Les classifications génériques ont presque toujours une valeur normative. Horace, dans *L'Art poétique*, donne des conseils pour la confection d'oeuvres réussies ; il existe des critères d'excellence, comme la convenance réciproque du sujet et de la forme, qui vient régulièrement en tête. À l'âge classique, *L'Art poétique* de Boileau est encore évidemment prescriptif. On touche là au rapport étroit entre les classifications génériques et la critique comme jugement de valeur : le genre fournit à la critique des critères pour juger les oeuvres individuelles, comme l'illustre la *Querelle du Cid* ou les autres querelles classiques sur les règles de la tragédie.

Le genre est une *essence* ; non seulement il décrit mais il explique les oeuvres ; c'est une catégorie causale ou déterministe, suivant un modèle biologique. Genres : le mot est là, il appartient à la méthode de classification des naturalistes. Le genre est une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certains nombres de textes. Quelles catégories ? Quels critères ? Et combien ? Quels textes ? Ces questions renvoient inévitablement à notre point de départ, à savoir l'analyse « poétique » de la production littéraire. Afin de dépasser

ces interrogations, on pourra s'en tenir à la seule définition, celle qui s'appuyant sur la forme, retient l'aspect « structural » de l'œuvre. C'est ce que conseille Riffaterre affirmant que « *le genre est la structure dont les œuvres sont les variantes* ».

De cette dimension structurale, deux approches sont perceptibles : une première de nature historique (comment sont produites et distribuées les œuvres aux diverses époques de la création), et une seconde de nature théorique (quels caractères discriminants permettent de répartir les œuvres dans les diverses classes ?). La littérature à son tour obéit à la même volonté taxinomique en s'efforçant de classer les œuvres et les sujets en fonction de critères particuliers, qu'ils soient stylistiques, rhétoriques, thématiques ou autres.

Nous allons nous intéresser plus à la perspective historique selon le modèle grec : Aristote et Platon. Si l'on considère la question de genre sous cet angle historique, il semble avéré que le texte fondateur en matière de genre littéraire est celui d'Aristote : *La Poétique* qui s'ouvre sur une définition du fait littéraire :

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ; nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et pareillement de toutes les questions qui appartiennent au domaine de recherche, en commençant d'abord par ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel.

II.1.1. Les trois présupposés

De la notion de « genre », on peut déceler trois présupposés :

- 1- **L'idée de norme** : le genre, en tant qu'étiquette de classement, s'impose comme un outil opératoire dans la démarche rationnelle qui consiste à passer de l'imprécis au précis, de l'indéterminé au déterminé, du général au particulier. Cette mise en ordre se présente comme une division figée par des règles impératives dont l'observance conditionne la cohérence. Tout genre, en fait, suppose des lois qui le définissent, des limites qui le circonscrivent.
- 2- **L'idée de nombre** : le genre est une figure de la pluralité. Pour qu'il y ait genre, il faut la réunion, fondée sur des critères de ressemblance, d'éléments individuels pris en nombre indéfini mais d'importance grande. C'est par la juxtaposition de diverses œuvres théâtrales conforme à la même esthétique qu'on établira la catégorie de la comédie par exemple.

- 3- **L'idée de hiérarchie** : la définition du mot « genre » a fait apparaître de manière nette une division stratifiée du savoir. Le genre délimite un premier niveau par rapport à la catégorie, elle-même divisée en familles ou en classes, elles-mêmes réparties en groupes ou cellules.

Au début de la *Poétique*, Aristote parle des « espèces » et de la « finalité » (*dunamis*) propre à chacune d'entre elles (47 a 9). Les genres sont traités comme des substances, des identités substantielles qui ont leur « nature propre » (49 a 15). Le genre n'est donc pas seulement une étiquette ou un nom de classe, mais un nom de substance dotée de finalité interne et donnant une unité organique à l'oeuvre individuelle comme tout. *Dunamis* : c'est l'être en puissance, la potentialité destinée à se réaliser en acte, la nature interne déterminée par sa finalité, le principe d'un mouvement téléologique. Si les genres sont des substances, on peut déterminer leur évolution naturelle (à la différence des objets artificiels). Aristote traite donc le genre comme un être naturel (non comme un nom collectif). L'oeuvre engendre l'oeuvre, pour ainsi dire comme l'homme engendre l'homme.

Avec le mot « espèces », Aristote, qui reprend en fait, des distinctions dans divers dialogues de Platon (*La République*, *Phèdre*) introduit déjà l'idée de distinguer des catégories et de décrire, de façon théorique, les règles qui les régissent. Par la suite, Aristote va procéder à deux distinctions essentielles.

- a)- Les « espèces » étudiés par la poétique relèvent toutes d'une mimésis (imitation).
- b)-La distinction des « espèces » entre elles peut se faire à partir des formes de cette imitation.

II.1.2. Les modes d'imitation d'Aristote

Et il en vient à décrire les trois modes d'imitation qui sont :

- 1- **Les moyens de la représentation** (critère formel) qui permettent de distinguer par exemple la prose des vers ou un combiné des deux
- 2- **Les objets de la représentation** (critère thématique) à partir desquels se définit la matière plus ou moins « noble » des personnes représentées (c'est par ce moyen que se différencie la comédie de la tragédie)
- 3- **Le mode de la représentation** (critère énonciative) suivant que les objets sont imités par le récit (ce qui suppose une énonciation à la première ou à la troisième personne), ou bien par la représentation directe (sous forme de dialogue de théâtre).

Moyens de la représentation	Objets de la représentation		Mode de la représentation
Critère Formel	Critère thématique		Critère énonciative
Prose ou vers Ou les deux combinés	Tragédie	Comédie	Je ou Il Énonciation directe Dialogue de Théâtre

Chez Aristote, à la différence de Platon, le terme le plus large embrassant l'« *Art poétique* », ou « *Poiêtikês* », est celui de « *mimêsis* » (47 a 13), traduit traditionnellement par « *imitation* », plus récemment par « *représentation* » par R. Dupont-Roc et J. Lallot, ou par « *fiction* » par Käte Hamburger, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer.

Si l'on souhaite dégager plus clairement les éléments typologiques permettant de déboucher sur nos genres, il faut s'attacher à un texte de Platon, dans *La République*, où le philosophe mû par des intentions bien différentes de celles qui animeront Aristote en vient à une distinction assez nette cette fois :

Il y a une première sorte de poésie et de fiction entièrement imitative qui comprend, [...], la tragédie et la comédie, une deuxième où les faits sont rapportés par le poète lui-même, tu la trouveras dans les dithyrambes et enfin une troisième formée de la combinaison des deux précédentes, en usage dans l'épopée et beaucoup d'autres genres.

De ce passage, on peut déduire :

- L'art d'imitation, c'est-à-dire le théâtre (comédie, tragédie).
- L'art du récit, en l'occurrence le dithyrambe (écrit en vers)
- L'art mixte, l'épopée et autres genres narratifs.

Mimêsis				
Énonciation zéro		Énonciation directe		Énonciation mixte
Dramatique		Narratif		Narratif
Comédie	Tragédie	Le dithyrambe (Je)		Epopée D'autres genres

II.2. Politique des genres selon Platon

Il faut toujours repartir de ce que nous venons de démontrer un peu plus haut de Platon et d'Aristote, et de l'opposition, fondamentale chez eux, entre la poésie *dramatique* et la poésie *narrative*. Même si cette opposition était chez eux prescriptive et normative, elle fut à l'origine de tout système des genres depuis 3000 ans. La question de la forme poétique est

abordée par Platon au livre III de *La République*, à propos de l'éducation des gardiens de la Cité idéale. Platon a d'abord parlé des contenus des oeuvres poétiques. Il s'agit d'exercer un contrôle sur les poètes, notamment dans les passages sur la mort et sur les dieux :

Ces passages, avec tous ceux qui sont de même sorte, nous prierons Homère ainsi que les autres poètes de ne point se fâcher si nous les rayons ; non qu'ils soient dépourvus de poésie et que la foule n'ait pas de plaisir à les entendre, mais au contraire, plus il y a en eux de poésie, moins ils doivent être entendus par des hommes auxquels il faut que la liberté appartienne. (387 b).

Platon propose tout simplement de les rayer, ainsi que les lamentations et les plaintes prêtées aux héros, ou encore les rires des dieux et des héros. On le voit, il s'agit bien de censurer Homère, d'interdire et de prescrire les discours des poètes. Après le fond, vient alors la forme ou l'expression (392 c-394 c), après ce qui doit être dit (*logos*), la manière de le dire (*lexis*). Platon entreprend donc de classer les formes poétiques : « *Est-ce que tout ce que nous disons mythologiques et poètes n'est pas, précisément, un exposé de faits, soit passés, soit actuels, soit futurs ?* » C'est ici le terme « *diègèsis* » qui est traduit par « *exposé* ». À partir de ce terme, Socrate avance à sa manière habituelle, par la dichotomie. Les poètes, dit-il, procèdent :

- Soit par une exposition pure et simple (*haplè diègèsis*) ;
- Soit par une imitation (*mimèsis*) ;
- Soit en recourant aux deux méthodes à la fois : c'est le mode dit « *mixte* ».

Au début de la *Poétique*, la *mimèsis* comprend « *l'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe* » et, en partie, l'art de la flûte et de la cithare (47 a 16). La différence avec Platon saute aux yeux, puisque épopée, drame et dithyrambe relèvent tous trois de la *mimèsis*.

II.3. La politique des genres selon Aristote

Comme nous l'avons mentionné précédemment trois sortes de distinctions sont aussitôt introduites dans la *mimèsis* selon Aristote, différentes de celle introduites par Platon: les *moyens* de la représentation (*en hois*), les *objets* de la représentation (*ha*), les *modes* de la représentation (*hòs*) (47 a 16). Ces trois critères vont permettre de distinguer des espèces (*eidè*, *kinds* en anglais) de l'art poétique, c'est-à-dire de « *la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie* » (47 a 10). Auparavant, nous les avons définis et schématisés, à présent, nous allons les détailler dans ce qui suit :

II.3.1. Le(s) moyen(s) de la représentation

Suivant le premier critère, le *moyen*, Aristote, après avoir cité les couleurs et figures du peintre, et la voix, comme moyens des autres arts, distingue dans la *poièsis* ou art poétique la *mimèsis* ou représentation « *au moyen du rythme, du langage ou de la mélodie, mais chacun de ces moyens est pris soit séparément, soit combiné aux autres* » (47 a 22). Ainsi rythme (*rhythmos*) et mélodie (*harmonia*) se combinent dans l'art de la flûte, de la cythare ou de la syrinx ; le rythme seul caractérise l'art de la danse. Mais l'art du langage (*logos*), en prose (*psiloi logoi*) ou en vers (*metron*), qu'il s'en tienne à un mètre ou combine plusieurs mètres, n'a pas encore reçu de nom : il comprend à la fois les mimes, les dialogues socratiques, et les différents mètres.

Ici, Aristote s'élève contre « *les gens* » qui se contentent d'appeler « *poètes* » tous ceux qui utilisent un mètre quelconque, qui identifient donc les poètes au mètre et non à la représentation, comme *epopoios* (poète épique) ou *elegeiopoios* (poète élégiaque). Le rythme est pour eux l'élément diacritique : la *poièsis* suppose une activité métrique. Pour Aristote, il n'y a pourtant pas de rapport entre Homère et Empédocle, sinon le mètre, et le premier doit être appelé *poète* (*poiètès*) mais le second *naturaliste* (*phusiologon*). On le voit, Aristote est embarrassé par le chevauchement de deux critères de la *poièsis* : d'une part le *mètre* et d'autre part la *représentation*, ou la *diction* et la *fiction*, pour parler comme Genette. Il s'oppose au sens commun (« *les gens* »), qui assimile le poète au mètre, pour l'identifier à la fiction, ou pour lui adjoindre la fiction, alors que « *les gens* » mettent tous les versificateurs ensemble. Ainsi le point de départ de la *Poétique* est polémique.

Pour les gens, Empédocle est un *epopoios* (poète épique) comme Homère, car il utilise le *mètre héroïque*. Pourtant, rien d'autre n'est commun entre eux. Si Homère mérite le nom de poète au nom de la *représentation*, Empédocle mérite donc celui de naturaliste, car son oeuvre n'est pas représentative mais didactique : son objet est physique. Cependant l'objet d'Homère n'est pas qualifié par Aristote (c'est la fiction) : le pendant du sujet d'histoire naturelle est *l'homme en action*, démontré au début du chapitre ii : « *Puisque ceux qui représentent des personnages en action [...]* » (48 a 1).

Tragédie, comédie et épopée ont donc ceci en commun qu'elles représentent des actions (*praxeis*) dont les actants (*prattontes*) sont des hommes (ou des équivalents comme un centaure). Un sujet physique est exposé ou décrit (*ekphêrôsin*), tandis que l'homme en action

est *représenté* : c'est en ce sens qu'Empédocle n'est pas poète. Ainsi, comme le fait remarquer Genette, Aristote mêle d'emblée deux critères, la fiction et la diction, un critère thématique et un critère formel : le vrai poète l'est à la fois par la mètre et la fiction.

Aristote a ainsi opéré un renversement du rapport entre *poiësis* et *mimësis*. À la question initiale : toute représentation par le langage est-elle poétique ? Il a substitué cette autre question : toute poésie est-elle nécessairement mimétique ? Deux couples sont ici en jeu : le couple *poiësis* et *mimësis*, et le couple *poiësis* et *logos* (poésie et prose). Mais il ignore les genres non métriques, ne songe pas à les étudier, suivant le critère du rythme qui discrimine la poésie (*metra vs psiloi logoi*, texte non métrique). « Il retient donc de fait le critère du rythme comme discriminant de la poésie et ignore le « poème en prose » ». ¹

Les dialogues socratiques sont bien mentionnés en passant comme mimétiques, autrement dit l'appartenance au genre mimétique ne compte pas pour rien dans la classification aristotélicienne, mais l'expression est aussi importante. Les deux critères sont finalement concurrents : représentation et mètre. Empédocle est poète du point de vue du mètre, mais il ne l'est pas sous le rapport de la *mimësis*, c'est-à-dire du *muthos*, car le poète est aussi compositeur d'histoires. Bref, Empédocle est plutôt naturaliste que poète, et le poète tragique est plutôt poète d'histoires que de mètres.

II.3.2. Les objets de la représentation

Au chapitre ii, Aristote aborde le critère de l'objet de la représentation : puisque ce sont « *des personnages en action* », ceux-ci sont soit nobles soit bas (ignobles), ou encore soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables, comme en peinture (48 a 1). Cette distinction joue dans la danse, la musique et l'oeuvre en prose ou en vers. Elle permet d'opposer d'une part Homère et les parodies de l'épopée, d'autre la tragédie et la comédie. Deux difficultés se posent à propos de cette classification. D'une part, il n'est pas clair si l'objet de la représentation est le modèle ou l'artefact. Les êtres en action dans la fiction sont créés à l'imitation d'êtres en action dans le réel. La *mimësis* est-elle passive ou active, reproduction du réel ou production d'un artefact.

II.3.3. Le mode de la représentation

Le troisième critère, le mode ou la manière (*hôs*) est traité au chapitre iii. On peut représenter l'objet (des personnages en action), soit comme narrateur (*apangelia*), que l'on devienne autre

¹ Dupont-Roc-Lallot, p. 153.

chose ou qu'on reste le même (comme Homère), soit en faisant agir les personnages qui sont alors « *les auteurs de la représentation* ». Aristote semble reprendre ici la typologie proposée par Platon dans *La République* : le poète peut représenter comme narrateur (c'est le récit simple platonicien, *haplè diègèsis*), soit parler comme s'il était un autre (c'est la *mimèsis* platonicienne).

Mais, à la différence de Platon, Aristote classe ces deux possibilités sous la *mimèsis* : elles sont toutes deux des représentations. Le partage s'est donc déplacé, et l'accent n'est plus le même. Chez Platon, la narration recouvre le tout (le récit, *diègèsis*), que le narrateur parle en son nom ou délègue les dialogues. Chez Aristote, l'instance unifiante est la représentation, la mise en acte du texte, l'action dramatique.

Sophocle est un auteur du même type de représentation qu'Homère du point de vue de l'objet (supérieur), et du même type de représentation qu'Aristophane du point de vue du mode (dramatique), ce qui peut se résumer comme suit et dans le tableau qui suit :

Un narrateur raconte l'action des personnages, c'est le genre narratif ; les personnages parlent directement et miment l'action, c'est le genre dramatique. Le but d'Aristote est de décrire avec précision la forme qu'il tient pour dominante, la tragédie, inversant au passage l'ordre voulu par Platon qui fait de l'épopée, incarnée par Homère, le modèle prioritaire de la littérature.

Mode de représentation Objet	Dramatique	Narratif
Supérieur	Tragédie Sophocle	Épopée Homère
Inférieur	Comédie Aristophane	(Parodie) (Narration comique)

Platon et Aristote sont donc d'accord sur l'opposition du dramatique et du narratif, le premier étant plus imitatif ou mimétique que le second. Mais ils sont en désaccord sur les valeurs respectives des deux termes de cette opposition : Platon condamne les poètes dramatiques comme imitateurs, et Homère dans ce qu'il a de trop mimétique. Aristote place en revanche la tragédie au-dessus de tout, et, reconnaissant le caractère mixte de l'oeuvre d'Homère, valorise

le drame dans l'épopée. Ce renversement des valeurs (prescriptif) est au principe de leurs choix différents du principe unifiant (*diègèsis* ou *mimèsis*).

Notons encore que Platon, implicitement, se limitait à la poésie *représentative* ou à la *fictionnalité* : la représentation d'événements était seule envisagée (non la description d'objets). La poésie lyrique était ignorée, de même qu'elle ne sera pas mentionnée par Aristote : pour tous les deux, elle est implicitement hors de leur champ. Cela nous ramène à la centralité de l'objet : des êtres humains qui agissent. En cela, leur poétique est essentialiste. Chez Aristote, le mode mixte platonicien disparaît. Le mode est lié à la situation d'énonciation : soit le poète parle, soit les personnages parlent. Il est pragmatique et non textuel, pour reprendre une distinction de la deuxième leçon.

La *Poétique*, quant à la classification des genres, aboutit donc à une grille de quatre classes (les moyens auraient trait à la forme : rythme et mètre), mais le narratif inférieur et la comédie seront aussitôt négligés au profit des deux genres nobles, l'épopée et la tragédie. La typologie aristotélicienne sert de fait à introduire une théorie de la tragédie, à motiver une échelle de valeurs qui la place au sommet (49 b 9) : la tragédie est plus complète que l'épopée « *si bien que celui qui sait dire d'une tragédie, si elle est bonne ou mauvaise, sait le dire également de l'épopée. Car les éléments qui constituent l'épopée se trouvent aussi dans la tragédie, mais les éléments de la tragédie ne sont pas tous dans l'épopée* ». En vérité, Aristote s'intéresse au système des genres pour définir la tragédie ; il y parvient au début du chapitre vi (49 b 24), après quoi il n'est plus question des autres genres.

Ainsi Aristote a-t-il renversé le rapport initial de la *poièsis* et de la *mimèsis*, pour soutenir qu'il n'y a création (*poièsis*) que s'il y a *mimèsis*, représentation, simulation d'actions ? C'est pourquoi Käte Hamburger et Gérard Genette choisissent de traduire *mimèsis* par *fiction* (ou encore *feintise*). Le poète l'est par le contenu plutôt que par la forme, par l'invention et l'agencement d'une histoire : « *le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions* » (51 b 27). La fiction est coextensive à la poésie comme création, comme oeuvre d'art, suivant deux modes, narratif et dramatique. Mais toute la typologie mène à la suprématie du dramatique surtout la tragédie.

II.4. La Tragédie : Genre supérieur

Nous ne possédons d'Aristote que deux ouvrages directement consacrés à la philosophie esthétique : *La Rhétorique*, où sont définies et répertoriées les différentes figures, ou tropes de l'éloquence persuasive. Et *La Poétique* (*Peri Poiêtikês*), c'est-à-dire : « *de l'art de créer* », de produire une œuvre. Il s'agit en réalité d'une réflexion portant non sur l'art en général, mais plus en rapport avec la tragédie et sur l'épopée.

En vérité, il ne sera guère traité de la tragédie. Au début du chapitre six (6), Aristote annonce : « nous parlerons plus tard de l'art de représenter (*mimêtikê*) en hexamètres, et de la comédie. (49 b 21). *La Poétique* est un texte essentiel : c'est d'abord un témoignage sur la tragédie des anciens Grecs, une médiation, par un très grand penseur, sur un art rare, et qui a brillé d'un éclat exceptionnel moins d'un siècle avant qu'Aristote ne rédige son cours. On suppose que *La Poétique* a été composée lors du second séjour qu'Aristote fit à Athènes de 334 - 335 jusqu'à la mort d'Alexandre le grand en 323.

C'est *Œdipe tyran* qui est aux yeux d'Aristote la tragédie la mieux exemplaire. Aristote réfléchit un phénomène esthétique (la représentation tragique) dont ses contemporains ont perdu le secret, de même que dans *La Politique*, il pense la perfection d'une cité autarcique que l'histoire, et tout particulièrement la domination macédonienne dont il a pourtant épousé le parti, a anéanti à jamais. Avec *La Poétique*, nous tenons la médiation la plus ancienne, et sans doute la plus profonde, sur cet art tragique qui manifeste, aux yeux de Nietzsche, l'essence même de l'art et la vérité de toute création.

Mais *La Poétique* soulève notre intérêt pour d'autres raisons encore : si ce seul fragment nous est parvenu, c'est en premier lieu à cause du caractère exemplaire de la représentation tragique, à la fois pour la philosophie éthique et pour la philosophie de l'art en général. Le héros tragique est en effet un modèle pour l'action morale, il ose librement un acte audacieux et transgresse une limite. C'est en se réclamant de *La Poétique* qu'on définit, au XVIIIe siècle, la règle des trois unités de la tragédie classique :

- ✓ Le lieu
- ✓ L'action
- ✓ Le temps

II.4.1. L'unité de lieu : Elle résulte des deux premières. L'action se déroule dans un espace unique (ex. : la salle d'un palais). Ajoutons l'unité de ton qui découle de la volonté de

séparation des genres chez les classiques (tragédie d'un côté, comédie de l'autre) et impose à chacun sa spécificité en matière de sujet, de héros et de niveau de langue et de ton.

II.4.2. L'unité d'action : Elle vise à supprimer les intrigues secondaires et à concentrer l'intérêt dramatique autour d'une action unique. Une intrigue principale et simple à laquelle se rapportent et se subordonnent les épisodes ou les incidents qui naissent du sujet.

II.4.3. L'unité de temps : Consiste en ce que l'action dramatique soit renfermée dans l'intervalle d'un soleil à l'autre, c'est à dire elle resserre les faits et les limite à vingt-quatre heures. Cette règle cherche à entretenir l'illusion d'une coïncidence entre la durée de la fiction et le temps de la représentation.

II.5. La notion de Catharsis

Au XXe siècle, la psychanalyse a contribué à une lecture nouvelle du texte d'Aristote à propos de la tragédie. En 1895 dans *Les Etudes sur l'hystérie* Freud et Breuer baptisent la technique psychanalytique, dont le traitement du cas d'Anna O. est pour ainsi dire l'acte de naissance de « *a talking cure* », ou bien ce qu'on appelle une « *catharsis* ». Catharsis, qui signifie en grec « *purification* », c'est aussi le terme qu'emploie Aristote pour définir la tragédie : elle est, selon lui, « *une purification des passions* ». C'est sur ce thème de la catharsis que se sont cristallisés aujourd'hui les problèmes d'interprétation suscités par le texte d'Aristote : pour la psychanalyse, catharsis est l'expression d'un désir inconscient, analyse donc, plutôt que refoulement ; c'est ainsi que la tragédie d'*Œdipe tyran* représente sur la scène le désir inconscient à la fois parricide et incestueux de l'enfant.

Par catharsis, il faut entendre ainsi un équivalent de la purgation au sens médical et de la purification au sens religieux : une clarification opérée par la participation intelligente au mythe du poème. C'est donc finalement la catharsis qu'il faut opposer à la persuasion. A l'opposé de toute séduction et de toute flatterie, elle consiste dans la reconstruction imaginative des deux passions de base par lesquelles nous participons à toute grande action, la peur et la pitié; celles-ci se trouvent en quelque sorte métaphorisées par cette reconstruction imaginative en quoi consiste, par la grâce du mythe, l'imitation créatrice de l'action humaine.

II.6. Tragédie et Héros Tragique

Puisque la définition proposée par Aristote au chapitre VI de *La Poétique* semble l'enjeu fondamental de l'interprétation, nous commencerons par la comprendre, c'est-à-dire par la traduire : « *La tragédie (tragôdia) est l'imitation (mimêsis) que Dupont-Roc et Lallot*

traduisent : « représentation », d'une action noble, de caractère élevé. Praxis désigne aussi bien l'acte que les conséquences de l'acte. L'acteur tragique est pleinement responsable, il revendique la responsabilité de son acte et en assume toutes les conséquences ». « Cicéron : Et toi, toi qui reste là, tête baissée, avoues-tu ou nies –tu le fait ? Antigone : Je l'avoue et n'aie garde, certes, de le nier » (Antigone, V 441-443).

L'acte du héros tragique est un acte créateur de valeur, qui fonde l'éthique et ne la subit pas, un acte qui est lui-même sa propre mesure : *« le valeureux se distingue principalement en ceci qu'il voit le vrai en toutes choses, comme s'il en était la règle et la mesure. L'acte valeureux résout l'énigme posée par la formule de Protagoras, que l'homme est la mesure de toutes choses : l'acte valeureux mesure la mesure elle-même, il vaut par lui-même et pose le critère de la vérité éthique ».*

Dans la tragédie, l'acte, non l'acteur, est valeureux : on ne saurait certes dire d'Œdipe qu'il *« voit la vérité »*. Mais son acte, dont il ne songe pas un instant à esquiver la responsabilité, a valeur éthique et, si paradoxal que cela puisse paraître, est fondateur de vérités et de sens. L'acte tragique est toujours un acte extrême, marqué d'un caractère exceptionnel. On pourrait traduire : *« un acte ardent »*. C'est seulement après la tragédie qu'on peut dire que tout est accompli. L'acteur tragique porte son acte jusqu'à une limite extrême.

Un acte *« d'une certaine étendue »*, le temps tragique est *« compté »* : l'acte possède une origine et une fin, *arkhê* et *telos*. Remarquons que *megethos* peut désigner à la fois la grandeur mesurable dans l'espace comme dans le temps, et la grandeur morale (force et grandeur d'âme). Ainsi, la grandeur propre à la tragédie, c'est non seulement l'intervalle temporel qui limite le déploiement de l'acte, mais aussi la grandeur d'âme que le héros, par son acte, manifeste aux yeux du monde. En effet, l'extrémisme du héros tragique (voir l'acte *d'Œdipe roi* quand il s'est crevé les yeux) n'est pas sans grandeur : ne pas réduire la sagesse tragique au thème humaniste de la prudence, ou du châtement de démesure.

Dans la tragédie, la vérité est toujours démesurée ; seuls les héros sont dignes de la manifester, et non le chœur, conduit par le coryphée, (*« sommet de la tête »* dans le grec ancien, c'est le chef de chœur dans la tragédie et la comédie grecque antique), tenu à l'écart de la scène. Comment cet acte est-il représenté ? Les traductions, par (Dupont-Roc et Lallot), sont dans ce cas curieuses : *« au moyen d'un langage relevé d'assaisonnement d'espèces variées, utilisées séparément selon les parties de l'œuvre »*. Pour Hardy, cet acte est

représenté : « dans un langage relevé d'assaisonnement d'une espèce particulière suivant les diverses parties ». Il s'agit d'une parole libre (car le héros tragique ne parle pas « un langage », il prononce « une parole ») est en effet le « *sel* » de la représentation tragique. En effet, dans la tragédie, les mots sont des actes, les personnages sont littéralement pris au mot, et il suffit parfois d'un mot imprudent pour tuer. La parole tragique est parole agissante, mise en relief, en valeur pour faire ressortir « *un acte mis en valeur par la parole* ».

Aristote consacre les chapitres 19 à 22 de *La Poétique* à la mise en valeur de la parole tragique par l'alternance de la parole expressive et du lyrisme rythmé des chants au chœur. L'acte du héros tragique est : « *un acte mis en œuvre par les personnages du drame et sans avoir recours à la narration* » traduit par Dupont- Roc et Lallot, et « *un acte mis par les personnages en action et non au moyen d'un récit* » traduit par Hardy.

Pourtant c'est un vieux serviteur de Laïos qui raconte le parricide, c'est un messager qui dit qu'Œdipe s'est crevé les yeux, c'est encore un messager qui raconte le geste d'Antigone, ou la profanation, par Cicéron, de la sépulture. C'est encore un serviteur qui, dans l'exodos de l'Iphigénie à Aulis dit la substitution miraculeuse à la victime d'une biche d'Artémis. Par la diversité des œuvres tragiques, Aristote tient à souligner l'effectivité de l'acte accompli. La scène du théâtre tragique n'est pas un espace de fiction ni du merveilleux, elle est au contraire le lieu d'une épreuve de vérité, la mise en évidence, brutale et sans fard, d'un acte essentiel. C'est au théâtre seulement qu'on cesse de faire semblant. La scène tragique est le domaine où la vérité se manifeste.

Par cet effet dramatique, précise enfin Aristote, la représentation tragique : « *opère la purgation (Katharsis) propre à de pareilles émotions (pathémata)* » selon Hardy et selon Dupont-Roc et Lallot : « *elle réalise une épuration de ce genre d'émotions* ». Magnien, quant à lui, énonce que la représentation tragique : « *accomplit la purgation des émotions de ce genre* ». Ici, le mot essentiel est évidemment « *Katharsis* ». *Héduné*² évoque aux traducteurs le vocabulaire culinaire : *Katharsis* et le vocabulaire médical : *Purgation*. C'est l'arrivée sur la scène tragique d'un personnage de farce : monsieur *Purgon*. Sans doute, le mot a une signification médicale, attestée par le corpus hippocratique, il désigne alors, non pas le

² *Hédoné (hédonê)* ou *Édoné* (en grec ancien : Ἠδονή / Hēdonē) est une divinité de la mythologie grecque, fille de *Psyché* (déesse de l'âme) et d'*Éros* (dieu de l'amour, forme grecque de *Cupidon*). Elle est la déesse du plaisir, de la volupté et de la sensualité, sa forme romaine est *Voluptas*.

défolement des pulsions inconscientes, mais plutôt un remède apaisant, qui met fin à une tension.

Au livre VIII de *La Poétique*, chapitre VII, Aristote développe longuement le rôle cathartique de la musique capable d'apaiser certaines passions, telles « *la pitié, la crainte et aussi l'enthousiasme* ». Le passage est d'autant plus remarquable qu'Aristote s'y réfère explicitement au texte de *La Poétique* : « *quant à ce que nous entendons par purification, nous en parlons pour l'instant en général, mais nous en retraiterons plus clairement dans notre traité sur la poétique* ». Dans le texte de *La Poétique*, le mot *Katharsis* se dit en plusieurs sens, et non pas seulement en un sens médical : moral (qui apaise un délire, qui met fin à une tension), philosophique (ainsi la dichotomie, ou *diakrisis*, du sophiste a valeur de *Katharsis*) ou religieux (avec une souillure).

La tragédie étant une cérémonie civile et religieuse qui s'accomplit sous le regard du prêtre de Dionysos, il faut la dire purification plutôt que purgation, rite d'ablution qui lave une souillure. A ce propos, remarquons que rien ne dit le sujet de la catharsis est le spectateur qui, après avoir tremblé par compassion et répulsion, retrouve enfin la paix quand tout est dit ; ce peut-être tout aussi bien l'acteur, le héros lui-même qui, après avoir souffert la passion tragique, devient enfin ce qu'il était et se réconcilie avec lui-même. Nous verrons que cette seconde interprétation est sans aucun doute la plus proche du texte aristotélicien. C'est pourquoi Aristote, sans doute, peut écrire que la conséquence de la péripétie qui est le renversement de la situation provoqué par l'acte tragique, n'est ni l'exclusion, ni le refoulement, mais au contraire la reconnaissance « *anagnôrisis* » (*Poétique*, chapitre 11 et 16).

Récapitulons ces diverses remarques et traductions pour dire que :

La tragédie est une représentation d'un acte valeureux, accompli jusqu'au bout, ayant sa propre grandeur, et mis en valeur par la parole selon les formes distinctes qui la composent, un acte réellement effectué et non simplement récité qui, par compassion et pulsion opère parfaitement la purification de ces sentiments.

Le héros ou l'acteur tragique est défini aussi par Aristote comme suit :

- ✓ C'est un modèle pour l'action morale
- ✓ Il ose librement un acte audacieux, valeureux et transgresse les limites.

- ✓ Il est responsable et assume son acte et ses conséquences
- ✓ C'est un acteur créateur de valeurs

II.7. La poétique contemporaine

La poétique a pour objet la littérature, mais ce n'est pas proprement une science. La poétique a pour base la rhétorique qui est proche de la littérarité (c'est l'aspect esthétique de la littérature). En effet, l'œuvre littéraire a une fonction esthétique et une intention esthétique (un excès de thèmes poétique. On utilise tel thème pour dévoiler une vérité, la poétique de la mer, la poétique de l'espace, par exemple).

Le sens courant de la poétique désigne l'ensemble des principes esthétiques qui guident un écrivain dans son œuvre, quant à son acception technique, la poétique est présentée comme une discipline qui se propose d'élaborer une théorie interne de la littérature, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à l'étude des faits littéraires sous l'angle de l'art verbal (on s'intéresse aux techniques dans le langage). En ce sens la poétique englobe tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois substance et moyens.

La poétique est entendu en tant que : « *théorie de la littérature considérée dans son fonctionnement interne* ». Selon le *dictionnaire des notions philosophiques*, elle se propose de dégager les concepts qui permettent de saisir le fait littéraire. Ce sont les techniques dont l'objet de la poétique, n'est pas l'œuvre littéraire mais la fonction littéraire (étude narratologique). Pour la poétique, le texte littéraire est un discours ouvragé (qui représente un travail minutieux), il va de soi qu'il peut être étudié en tant qu'instance de l'art littéraire « *techniques qui vont se trouver dans un langage littéraire* ». Si la poétique étudie l'art littéraire non pas comme fait de valeur, elle l'étudie comme fait technique, c'est-à-dire comme un ensemble de procédés (Jakobson). Ainsi, émerge l'existence d'une spécificité littéraire que les formalistes russes appellent la littérarité, en ce sens que Jakobson considère que l'objet de la littérature, c'est la littérarité.

II.7.1. Poétique contemporaine : La Narratologie

La narratologie, c'est un peu comme la *science des histoires* (et non de l'Histoire). Discipline académique, elle étudie les **structures narratives** et analyse les **techniques de récit** pour comprendre leur mécanique. La narratologie ne se limite pas à la littérature, elle peut intégrer

les jeux vidéo, les films, la publicité...etc. C'est Gérard Genette³ le premier qui a fondé la narratologie sur la distinction entre l'histoire (la succession d'événements qui est rapportée par le récit), le **récit** (« l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements») et la **narration** (« l'acte de narrer pris en lui-même»), et par extension la situation dans laquelle il prend place). Et l'objet spécifique de cette narratologie, c'est le récit, le niveau qui seul « s'offre directement à l'analyse textuelle», celui à partir duquel les deux autres peuvent être envisagés.

D'autres théoriciens se sont intéressés à la narratologie comme Todorov Tzvetan, Sémiologue, il a introduit le terme « narratologie » en 1969 dans son ouvrage *Grammaire du Décaméron*. Son approche est fortement influencée par le structuralisme et les travaux des formalistes russes, notamment Vladimir Propp, qui a étudié la morphologie des contes. Tzvetan Todorov s'est concentré sur la **structure des récits**, cherchant à identifier les éléments fondamentaux qui composent une histoire. Il a mis en avant la **distinction entre fabula** (l'histoire racontée) **et sujet** (la manière dont l'histoire est racontée). Il a exploré le concept de **récits a-psychologiques, où les actions sont intransitives** et ne servent pas uniquement à révéler des traits de caractère.

II.7.2. Les bases de la narratologie

La narratologie est basée sur trois grands principes :

- **Analyse Structurale** : La narratologie examine la structure des récits, c'est-à-dire la manière dont les événements sont organisés et présentés. Elle cherche à identifier les éléments constitutifs de toute histoire, tels que les personnages, les actions, les lieux, et les temps.
- **Fonctionnalité** : Chaque élément d'un récit a une fonction spécifique qui contribue à l'ensemble de l'histoire. La narratologie s'intéresse à ces fonctions et à la manière dont elles interagissent pour créer une cohérence narrative.
- **Universalisme** : Les narratologues cherchent souvent à établir des modèles universels applicables à tous les récits, indépendamment de leur origine culturelle ou historique. Ils croient que certaines structures narratives sont communes à toutes les cultures.

³ GENETTE, Gérard, «Discours du récit», cité in *Figures III*. Éditions du Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1972, p. 71-73.

II.7.3. Éléments théoriques de la narratologie

La narratologie comprend plusieurs éléments théoriques qui permettent de décomposer et d'analyser les récits et les créer. Voici les principaux concepts :

II.7.3.1. Temps Narratif

Le temps est un élément crucial de la narration, ou pour le dire à la sauce Rémanence, la narration est un art du temps. La manipulation temporelle d'un récit consiste à faire un choix entre la chronologie et d'autres modes de perception de la durée :

Ordre : L'ordre des événements dans le récit peut différer de leur ordre chronologique. Les narratologues étudient les **anachronies** telles que les **analepse** (retour en arrière) et les **prolepses** (anticipation).

Durée : La durée narrative désigne le temps que le récit consacre à certains événements par rapport à leur durée réelle. Les concepts d'**ellipse** (omission de périodes de temps), de **sommaire** (résumé d'événements), et de **scène** (détails d'événements en temps réel) permettent de jouer de dilatation temporelle, d'accélération du temps et doser le rythme interne au texte littéraire.

Fréquence : La fréquence examine combien de fois un événement est raconté dans le récit. Un événement peut être raconté une seule fois, plusieurs fois (pour insister sur l'événement, avec une succession de points de vue, pourquoi pas), ou même de manière répétitive (pour marquer une routine par exemple).

II.7.3.2. La Focalisation

La focalisation indique le point de vue à partir duquel l'histoire est racontée. Gérard Genette distingue trois types de focalisation :

- **Focalisation zéro** : Le narrateur est omniscient et sait tout sur les personnages et les événements.
- **Focalisation interne** : Le récit est limité à ce que sait un personnage particulier. Le lecteur voit les événements à travers les yeux de ce personnage.
- **Focalisation externe** : Le narrateur ne connaît que les actions et les dialogues des personnages, sans accès à leurs pensées ou sentiments internes.

II.7.3.3. Les Voix Narratives

La voix narrative détermine qui raconte l'histoire et comment elle est racontée. Les narratologues identifient plusieurs types de narrateurs :

- **Narrateur hétérodiégétique** : Un narrateur extérieur à l'histoire qu'il raconte.
- **Narrateur homodiégétique** : Un narrateur qui est aussi un personnage de l'histoire.
- **Narrateur autodiégétique** : Un narrateur qui est le protagoniste de l'histoire. Il peut arriver que plusieurs narrateurs alternent leur point de vue au sein d'un roman.

II.7.3.4. Le schéma actantiel

Dans les textes narratifs (contes, romans...), chacun des personnages a un rôle, une fonction. Les relations qu'ils entretiennent s'inscrivent dans un schéma dit actantiel. Le schéma actantiel permet d'identifier les forces agissantes (appelées aussi actants) qui s'exercent sur un personnage sujet. Dans les années soixante, Greimas (1966: 174-185 et 192-212) a proposé le modèle actantiel, inspiré des théories de Propp (1970). Le modèle actantiel est un dispositif permettant, en principe, d'analyser toute action réelle ou thématique (en particulier, celles dépeintes dans les textes littéraires ou les images). Dans le modèle actantiel, une action se laisse analyser en six composantes, nommées actants. L'analyse actantielle consiste à classer les éléments de l'action à décrire dans l'une ou l'autre de ces classes actantielles.

- a) **Le héros** : le personnage principal ou héros, présenté dans la situation initiale, poursuit une quête. Il est le sujet.
- b) **La quête du héros ou objet de la quête** : le héros (ou l'héroïne) accomplit une mission afin de rechercher ce qui lui manque: amour, fortune. Cette mission ou cette recherche se nomme: la quête du héros.
- c) **Les adjuvants** : lors de sa quête, le héros est aidé par certains personnages; ce sont les adjuvants (alliés). Ils peuvent être des personnages, des animaux, des objets (bottes de sept lieues...) et parfois même des sentiments (la curiosité, l'amour, le courage).
- d) **Les opposants** : lors de sa quête, certains personnages tentent d'empêcher le héros de la poursuivre. Ces adversaires sont appelés les opposants. Ils peuvent être des personnages, des animaux, des objets et parfois des sentiments (la curiosité, la peur, l'hésitation).

Le schéma actantiel permet d'identifier les forces agissantes (appelées aussi actants) qui s'exercent sur un personnage sujet :

- ✓ **Le sujet** est celui qui accomplit l'action, celui qui effectue la quête.
- ✓ **Le destinataire** est celui qui le pousse à agir, celui qui l'envoie en mission. Il peut s'agir d'un autre personnage ayant autorité, d'une force intérieure (amour, jalousie, pauvreté...).
- ✓ **L'objet** est ce que cherche le sujet ou ce qu'il doit accomplir. Le sujet peut désirer un mariage, la richesse le pouvoir...
- ✓ **Le destinataire** est celui qui bénéficie de l'action du sujet. Elle peut profiter au sujet lui-même, à un autre personnage...
- ✓ **L'opposant** nuit au sujet et l'empêche d'agir.
- ✓ **L'adjuvant** est la personne qui vient en aide au sujet, lui permettant de surmonter les épreuves auxquelles il se trouve confronté. Il peut s'agir d'un personnage réel ou surnaturel, d'un objet magique.

CHAPITRE III : LA RHETORIQUE

Elle se présente comme un art de la construction des discours et une théorie de ces mêmes discours, c'est-à-dire l'analyse des discours, et plus précisément de l'ensemble des moyens mis en œuvre pour garantir leur communication efficace. Pour montrer d'où la rhétorique prend sa source et son importance nous rapportons les propos de Roger Caillois dans son « *Art Poétique* » :

On raconte qu'il y avait à New York, sur le pont de Brooklyn, un mendiant aveugle. Un jour quelqu'un lui demande combien les passants lui donnaient par jour en moyenne. Le malheureux répondait que la somme atteignit rarement deux dollars. L'inconnu prit la pancarte que le mendiant portait sur la poitrine et sur laquelle était mentionnée son infirmité. Il la retourna et écrivit quelques mots sur l'autre face. Puis la rendant à l'aveugle : voici, dit-il, je viens d'écrire sur votre pancarte une phrase qui accroîtra notablement vos revenus. Je reviendrai dans un mois, vous me direz le résultat. Et le mois écoulé : Monsieur, dit le mendiant, comment vous remercier ? Je reçois maintenant dix à quinze dollars par jour. C'est merveilleux. Quelle est la phrase que vous avez écrite sur ma pancarte et qui me vaut tant d'aumônes ? C'est très simple, répondit l'homme, il y avait aveugle de naissance, j'ai mis à la place : le printemps va venir, je ne le verrai pas.

La différence dans les deux informations : la première est strictement informative alors que la deuxième fait appel aux sentiments et c'est là que s'engouffre la rhétorique. La nécessité de

cette dernière, se fait sentir chaque fois qu'il est question d'exercer une influence sur autrui par la parole ou l'écriture. La rhétorique se présente comme l'art de persuader, d'où son caractère social et culturel. Social dans la mesure où : « *il n'y a pas de rhétorique solitaire, pas de rhétorique du désert ni de retraite, pas de rhétorique du silence ni de la spéculation. Le monde de la rhétorique est celui de la vie, du mouvement, du déplacement, des communications et des rapports sociaux* ». Culturel : « *à partir du moment où les groupes humains sont constitués autour de valeurs symboliques qui les rassemblent, les dynamisent et les motivent* ».

Qu'elle soit d'ordre social ou culturel, la rhétorique, voire l'art de persuader est une dynamique langagière à caractère argumentatif, car : « *le moyen de la persuasion est essentiellement le langage* ». Rattaché à la littérature, le paramètre à la fois langagier, culturel et sociologique de la rhétorique permet de confirmer le principe de « *la variabilité littéraire* » et par conséquent les notions d' « *adaptabilité* » et de « *variabilité* » de la rhétorique.

C'est avec Aristote que la rhétorique a atteint ses lettres de noblesses et a constitué, à un moment donné une sphère distincte de la philosophie, en ce que : « *l'ordre du persuasif en tant que tel demeure l'objet d'une techné spécifique, mais elle est solidement attachée à la logique, grâce à la corrélation entre le concept de persuasion et celui de vraisemblance* ». *Techné*, terme défini par Aristote, en tant que : « *quelque chose de plus élevé qu'une routine ou pratique empirique, en dépit du fait qu'elle concerne une production, elle contient un élément spéculatif à savoir une enquête théorique sur les moyens appliqués à la production : c'est une méthode...* ».

Aristote définit la rhétorique en tant que : « *faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut-être propre à persuader* » (Dans *La Rhétorique*). Commentant cela Henry Suhamy, disait d'Aristote qu'il semble proposer : « *un art du discours ennobli par l'éloge de la vérité et par l'exaltation de tout ce que la pensée peut apporter à la connaissance* ». ⁴ En effet, si la poétique a pour tâche de transposer en poèmes l'*agir* et le *pâtir* humains, la rhétorique exploitera les passions :

La poétique reste l'art de construire, elle intrigue pour argumenter l'imaginaire d'une culture. La rhétorique reste l'art d'argumenter pour persuader une audience. L'herméneutique reste l'art d'interpréter les textes dans un contexte différent du contexte de l'auteur. Configurer, argumenter, redécrire, trois opérations majeures

⁴ SUHAMY, Henry, *Figures de style*, Ed PUF, Paris, 1981, p.13.

*qui sont exclusives parce que les trois sont totalisatrices, mais la finitude des lieux d'origine les condamne à se compléter*⁵.

La rhétorique (du grec ancien : *rhêtorikê (téchnê)*, « *technique/ art oratoire* », cet art de l'éloquence, qui a d'abord, concerné la communication orale, désigne au sens propre « *l'art de bien parler* », c'est l'art ou la technique de persuader au moyen du langage. La rhétorique est à la fois la science (au sens d'étude structurée) et l'art (au sens de pratique reposant sur un savoir éprouvé) qui se rapporte à l'action du discours sur les esprits. La rhétorique traditionnelle s'intéressait au discours politique oral qui comportait cinq parties : *l'inventio* (invention des sujets et des arguments), *la dispositio* (disposition ou organisation du discours en fonction de l'objet traité), *l'élocutio* (élocution ou choix et arrangement des mots dans le discours), *la memoria* (ou maîtrise de la prononciation et édicition), *l'actio* (geste de l'orateur), avant de s'intéresser de manière plus générale à la communication écrite plus particulièrement aux textes écrits. Et ceci a désigné un ensemble de règles destinées au discours.

III.1. La Rhétorique : Entre Ancienne et nouvelle rhétorique

La rhétorique est la plus ancienne discipline de l'usage discursif du langage ; elle naquit en Sicile au VI^e siècle (vers 465) avant notre ère après l'expulsion des tyrans ; en outre, c'est elle que le Professeur Perelman a prise pour guide pour l'exploration du discours philosophique lui-même, et ceci tout au long de son oeuvre, jusqu'à son expression la plus ramassée sous le titre de *L'Empire Rhétorique*. Ce qui définit la rhétorique, ce sont d'abord certaines situations typiques du discours. Aristote en définit trois qui régissent les trois genres du **délibératif**, du **judiciaire** et de **l'épidictique**. Trois lieux sont ainsi désignés : l'assemblée, le tribunal, les rassemblements commémoratifs. Des auditoires spécifiques constituent ainsi les destinataires privilégiés de l'art rhétorique.

Pour beaucoup, et depuis ses origines, la rhétorique a mauvaise presse. On la voit comme « *science du confus* ». Son rôle est l'incertain et le vague, le douteux et le conflictuel. C'est ainsi qu'elle est apparue en Sicile, la tyrannie une fois effondrée, quand il s'est agi de permettre aux propriétaires spoliés de défendre leur cause pour récupérer leur bien. Les premiers avocats furent ces intellectuels qu'on va appeler *sophistes* car ils enseignaient la

⁵ RICOEUR, Paul, « Rhétorique, poétique, herméneutique (1990) », cité in *Lectures, T. 2. La Contrée des philosophes*, Editions du Seuil, Paris, 2013, pp. 481-495.

sagesse pour plaider le sort des victimes abusées. Très vite, ils se livrèrent à toutes les causes, ce que Platon leur reprocha en ne cessant d'opposer la rhétorique fausse sagesse ou sophistique à la philosophie qui, elle, se refuse à se sacrifier aux apparences de la vérité pour dire tout et son contraire.

La condamnation de Platon a été déterminante dans l'histoire de la rhétorique. Tantôt assimilée à de la propagande, tantôt à de la séduction, la rhétorique est souvent ramenée, depuis à la manipulation des esprits par le discours et les idées, alors que la philosophie, elle, les libère. La rhétorique aurait pu surmonter l'handicap de cette accusation si elle s'était dotée de contours clairs et apparents et d'une définition précise, ce qui n'a pas été le cas, même chez Aristote. Ce dernier toutefois, la prend au sérieux et lui reconnaît un rôle positif, voire une dignité certaine. Pour lui, la rhétorique est l'envers nécessaire de la science : celle-ci attribue la certitude à ses conclusions, même si un bon nombre de questions de la vie intellectuelle n'offrent aucune certitude.

Les opinions s'affrontent, les points de vue se combattent et, en politique comme en morale, les individus ont des avis divergents et légitimes. On peut certes manipuler et tromper, mais on peut aussi adhérer de bonne foi et avec conviction à des propositions que les autres ne partagent pas forcément. La rhétorique peut-être un mal, mais un mal nécessaire, qui s'apparente plus à un faire-savoir qu'à un faire-faire. De la politique au droit et à ses plaidoiries, du discours littéraire à celui de la vie quotidienne, le discours et la communication sont indissociables de la rhétorique. Si celle-ci piège, elle offre aussi la possibilité du décodage et de la démystification.

Tout ce flou a fait que les définitions de la rhétorique ont dérivé au fil du temps, se sont fragmentées et même opposées, car la rhétorique qui vise à plaire ou à agiter des passions, ce n'est pas la même chose qu'une argumentation qui s'efforce de convaincre par la raison. On a ainsi retrouvé la rhétorique dans le jeu des passions, en littérature, en politique, au tribunal, dans le langage naturel, dans le raisonnement non scientifique, dans l'opinion, dans le bien-parler, dans l'implicite, dans l'intention qui se cache derrière l'implicite, dans le figuratif, donc dans l'inconscient qui code le langage ; bref, la rhétorique, loin de se limiter, c'est métastasée.

Le défi actuel consiste à essayer de lui redonner une définition, englobante mais spécifique qui permette de faire place aussi bien à la plaidoirie judiciaire qu'au discours publicitaire, au raisonnement probable aussi bien qu'au langage littéraire et à ses figures de style, à la

rhétorique de l'inconscient aussi bien qu'aux règles de débat public où les opinions s'affrontent ou s'évacuent par l'idéologie. D'où la question : où trouver une telle vision unifiée de la rhétorique ? C'est ici qu'on peut situer la formule d'Aristote selon laquelle, la rhétorique vise à « *assurer la supériorité à la cause la plus faible* ». Il résuma plutarque la rhétorique grecque en un traité sa *Rhétorique* (rédigé parallèlement à un traité de *Poétique*). Nous allons dans ce qui suit, essayer de donner une grande diversité de définitions aussi convaincantes les une que les autres.

III.2. Définitions diverses et diversifiées de la Rhétorique

On peut ranger les différentes définitions de la rhétorique en trois grandes catégories :

1. la rhétorique est une manipulation de l'auditoire (Platon)
2. la rhétorique est l'art de bien parler (Quintilien)
3. la rhétorique est l'exposé d'arguments ou de discours qui doivent ou qui visent à persuader (Aristote).

- ✓ De la première définition résultent toutes les conceptions de la rhétorique centrées sur l'émotion, le rôle de l'interlocuteur, ses réactions, et cela implique aujourd'hui la propagande et la publicité. Donc, la définition de Platon est centrée sur le l'auditoire :
Le Pathos
- ✓ De la seconde, tout ce qui a trait à l'orateur, à l'expression, au soi, à l'intention et au vouloir-dire. Donc, la définition de Quintilien est centrée sur l'orateur : **L'Ethos**
- ✓ Quant à la troisième définition, elle a trait à ce que l'on a pu dire sur les rapports entre l'explicite et l'implicite, le littéral et le figuré, les inférences et le littéraire. Donc, la définition d'Aristote est centrée sur le discours : **Le Logos**

Si l'on se reporte aux trois définitions données plus haut, reprises tout au long de l'histoire de la rhétorique, sous une forme ou sous une autre, on voit clairement que la première privilégie le rôle de l'auditoire, la seconde, l'importance de l'orateur, et la troisième, la fonction importante du langage qui les véhicule, ce qui donne l'apparence de rendre la rhétorique plus objective et rationnelle.

Si l'on y regarde bien, chacun de ces trois types d'approche se focalise sur une des trois dimensions de la relation rhétorique. Quelles sont les trois composantes de base qui font qu'il y a rhétorique ? Il faut un orateur, un auditoire auquel il s'adresse et un « *média* » par

l'intermédiaire duquel ils se retrouvent pour communiquer ce qu'ils pensent et échanger leurs points de vue. Ce « *média* » est toujours un langage, qui peut être parlé ou écrit, mais aussi être pictural ou visuel. Mais on ne peut privilégier une des trois dimensions de la relation rhétorique et ignorer les deux autres.

Pour Aristote, la rhétorique est une affaire de discours, de rationalité, de langage. Un mot pour définir ces trois dimensions : **logos**. Le *logos* soumet à ses règles propres l'orateur et l'auditoire : il persuade un auditoire par la force de ses arguments ou il plaît à ce même auditoire par la beauté du style, qui émeut ceux auxquels il s'adresse. Un mot pour qualifier l'auditoire que l'on veut séduire, convaincre ou charmer : **pathos**. L'auditoire est passif, il subit l'orateur comme il subit ses propres passions, terme dont l'étymologie est précisément *pathos* en grec. Mais c'est le *logos* qui fait la différence entre le discours rationnel et celui qui agite des passions, créant l'émotion et allant jusqu'à faire oublier la raison.

La rhétorique, pour Aristote, est un discours que tient un orateur et qui est propre à persuader un auditoire, ou à l'émouvoir. Les trois dimensions sont bien présentes, mais intégrées à la puissance du verbe et c'est lui qui crée de l'effet sur l'auditoire et c'est cette puissance que vise l'orateur. Après le *logos* et le *pathos*, reste **l'ethos** ou la dimension de l'orateur. L'éloquence n'a de sens que si elle met en avant la vertu (*ethos*) de l'orateur, ses mœurs et ses vertus exemplaires qui valent pour tous, quelle que soit la profession, quelle que soit l'origine sociale. *Ethos*, d'où le mot « *éthique* » est sorti, mais aussi « *mœurs* », « *mores* » en latin. L'éloquence, le bien parlé, est la vérité de cette rhétorique où celui qui parle possède la légitimité et l'autorité morale à le faire. Mais cette rhétorique fondée sur l'éloquence doit, elle aussi, intégrer les deux autres dimensions, en l'occurrence, le *logos* et le *pathos*.

Pour Quintilien : « *la rhétorique est la science du bien-dire, car cela embrasse à la fois toutes les perfections du discours et la moralité même de l'orateur, puisqu'on ne peut véritablement parler sans être un homme de bien* »⁶. Même en incorporant implicitement le *pathos* et le *logos* dans la valeur oratoire de l'*ethos*, ceux-ci apparaissent comme secondaires. L'éloquence débouche alors tant sur les effets de style (*logos*) que sur l'émotion, ou le plaisant (*pathos*), un vouloir-plaire typique des sociétés de cour.

La rhétorique romaine est la première à développer une théorie des figures de style comme à mettre l'accent sur l'émotion dans le langage littéraire, poétique et romanesque. Une

⁶ QUINTILIEN, *Institutions oratoires*, II, 15.

rhétorique de l'éloquence ne pouvait pas plus ignorer l'auditoire et la forme, qu'une rhétorique réduite à la manipulation des passions ne pouvait négliger les aspects sophistiques du langage mis en oeuvre et les intentions du rhéteur. Avec le *pathos*, centré sur la domination, on retrouve donc un *logos* et un *ethos* taillés sur mesure.

Pour Aristote, la rhétorique était seulement l'étude des techniques propres à persuader. C'est-à-dire dans cette conception issue d'Aristote, la rhétorique apparaît comme une parole destinée à un auditoire qu'elle tente d'influencer en lui soumettant des positions susceptibles de lui paraître raisonnables. Elle s'exerce dans tous les domaines humains où il s'agit d'adopter une opinion, de prendre une décision, non sur la base de quelque vérité absolue nécessairement hors de portée, mais en se fondant sur ce qui semble plausible.

On peut dire que pour la rhétorique classique, la parole a une force qui s'exerce dans des échanges verbaux au cours desquels des hommes doués de raison peuvent, par des moyens non contraignants, amener leurs semblables à partager leurs vues en se fondant sur ce qu'il peut paraître plausible et raisonnable de croire et de faire. Dans la tradition aristotélicienne, la rhétorique définit ainsi :

- Un discours qui n'existe pas en dehors du processus de communication où un locuteur prend en compte celui à qui il s'adresse: parler (ou écrire), c'est communiquer.
- Un discours qui entend agir sur les esprits, et ce faisant sur le réel, une activité verbale au plein sens du terme, le dire est ici un faire.
- Une activité verbale qui se réclame de la raison et qui s'adresse à un auditoire capable de raisonner. Le *logos*, en grec, désigne à la fois la parole et la raison.
- Un discours construit usant de techniques et de stratégies pour parvenir à des fins de persuasion. Parler ; c'est mobiliser des ressources verbales dans un ensemble organisé et orienté.

La *Rhétorique d'Aristote* insiste sur la primauté de l'*ethos* et consacre un livre entier au *pathos*. Il convient donc de souligner que la rhétorique aristotélicienne envisage la force de la parole comme moteur de l'action sociale au sein d'une vision où :

- 1) la figure du locuteur joue un rôle déterminant, et
- 2) raison et passion ont partie liée

Pour Chaim Perelman, en 1958, deux mille cinq cents ans plus tard, la rhétorique demeure l'étude qui consiste à « *provoquer ou [à] accroître l'adhésion des esprits aux thèses que l'on présente à leur assentiment* »⁷. Quelqu'un agit, ce faisant, et vise à rencontrer l'accord de l'auditoire. Les justes arguments permettent d'y arriver : il faut simplement que l'orateur s'y plie et l'auditoire suivra. On est dans le cadre d'une rationalité immanente du *logos*, mais l'orateur comme l'auditoire sont cette fois explicitement présents dans la définition, encore que contraints par la raison du raisonnable et du vraisemblable.

Il découle de tout ce qui vient d'être dit que *l'ethos*, *le pathos* et *le logos* sont à mettre sur pied d'égalité, si l'on ne veut pas retomber dans une conception qui exclue les dimensions constitutives de la relation rhétorique. L'orateur, l'auditoire et le langage sont aussi essentiels les uns que les autres. Cela veut dire que l'orateur et l'auditoire négocient leur différence, ou leur distance si l'on préfère, en se la communiquant. Ce qui fait l'objet de leur différence, voire de leur différend est bien sur multiple, et peut-être social, politique, éthique, idéologique, intellectuel ; mais une chose est sûre s'il n'y avait pas un problème, une question qui les sépare, il n'aurait pas de débat entre eux, pas même une discussion. Le langage « *logos* » a pour vocation de traduire ce qui faisait problème.

Dès lors, la rhétorique est la négociation de la différence entre des individus sur une question donnée. Cette question est la mesure de cette différence, ce qui les sépare, voire oppose les protagonistes, une mesure de la distance symbolique qui traduit leur différence. Sans question, disait déjà Aristote, il n'y aurait pas deux choix contraires, tout le monde aurait le même avis et ne consulterait seulement que lui-même pour tirer les choses au clair. Dès lors, la rhétorique, *c'est l'analyse des questions qui se posent dans la communication interpersonnelle et la suscitent ou s'y trouvent.*

Que négocie-t-on par la rhétorique ? L'identité et la différence, la sienne, celle des autres, le social qui les fige, le politique qui les légitime et parfois les bouscule, le psychologique et le moral où elles sont fluctuantes. Pour conclure, la rhétorique opère sur l'identité et la différence entre individus, et c'est de cette question-là qu'elle traite au travers de questions particulières, ponctuelles, qui concrétisent leur distance.

⁷ PERLEMAN, Chaim, et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Edition de l'université de Bruxelles, Belgique, 2000 [5^{ème} Ed], 1958 [1^{ère} Ed], p. 5.

III. 3. Historique pour une introduction à la Rhétorique

III.3.1. Naissance de la rhétorique : Commencer dès le début

La rhétorique, comme discipline, naît et fleurit à certaines époques de l'histoire. Est-ce par hasard ? Le Ve siècle avant J.C., au moment de l'apogée du théâtre grec, qui voit la société basculer d'un modèle démocratique, est certainement un moment déterminant dans la compréhension du phénomène rhétorique. La Renaissance des villes italiennes, contre les forces du Moyen-âge, est constitutif du renouveau de la rhétorique et de son importance dans la vie civile et intellectuelle que connaît l'Italie du moment, avec sa peinture, son architecture, sa science nouvelle, avec Galilée et sa poésie nouvelle, avec Dante. La troisième grande période du retour en force de la rhétorique est la contemporaine. Les intellectuels du vingtième siècle n'aimaient guère la rhétorique tant qu'ils sont demeurés aveugles par les certitudes confortables des idéologies.

Aujourd'hui, la rhétorique est partout. Elle a gagné le cœur de notre société médiatique, jusqu'à la vie privée où il faut plaire et séduire. Il est primordial de pouvoir convaincre, et mal ressenti d'imposer. La démocratisation des rapports humains, comme la remise en cause des hiérarchies existantes au profit de leur redéfinition, a engendré au fil des décennies une société dominée par l'impératif de communication. Si la rhétorique connaît aujourd'hui de nombreux usages qui vont de la politique aux médias, de la conversation quotidienne à la publicité, la discipline elle-même est née il y a plus de deux mille ans. L'ambition de ces *Principia Rhetorica* est non seulement de faire le point sur toutes ces ramifications, mais aussi de développer une vision générale, cohérente et articulée, qui mette en lumière la réelle unité de la rhétorique à partir de principes clairs et évidents.

III.3.2. La Rhétorique, une invention Grecque

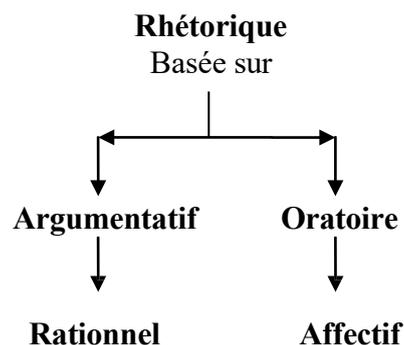
Les grecs ont inventé la « *technique Rhétorique* », un savoir faire utile, ensuite ils ont créé « *la théorie de la Rhétorique* », une réflexion visant à comprendre la théorie de l'art, de la littérature, de la religion, de la philosophie, de la dialectique et de la grammaire. Un certain Corax, disciple du philosophe Empédocle, et son disciple Tisias, qui publièrent un « *art oratoire* » (*Technè Rhétorique*), recueil de préceptes pratiques. Corax donne la première

définition de la rhétorique, elle est « *créatrice de persuasion* ». ⁸ Cette fonction persuasive réunit l'argumentatif et l'oratoire. Il s'agit de l'art de persuader par le discours. Par discours, on entend toute production verbale écrite ou orale, constituée par une suite de phrases, ayant un début et une fin et présentant une certaine unité de sens. La rhétorique ne s'applique pas à tous les discours, mais seulement à ceux qui visent à persuader.

C'est un art, ce terme est une traduction du grec « *Technè* ». C'est un terme doublement ambigu, d'abord parce qu'il désigne aussi bien un savoir-faire spontané qu'une compétence acquise par l'enseignement. Ensuite, parce qu'il désigne tantôt une simple technique, tantôt au contraire, ce qui est dans la création dépasse la technique et n'appartient qu'au « génie » du créateur. La première fonction de la rhétorique découle de sa définition : l'art de persuader, elle est d'ailleurs la plus apparente et la plus ancienne. Il sera donc majeur de savoir par quels moyens le discours est persuasif. Ces moyens sont :

- 1- D'ordre rationnel
- 2- D'ordre affectif

Car en rhétorique raison et sentiments sont inséparables. Les moyens qui ressortent de la raison sont les arguments. Les moyens qui ressortent de l'affectivité sont d'une part l'éthos, le caractère que doit prendre l'orateur pour capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire. Et d'autre part, le pathos, les tendances, les désirs, les émotions de l'auditoire sur lesquelles peut jouer l'orateur. En somme, le persuasif du discours compte deux aspects : l'un qu'on appellera « *argumentatif* », l'autre aspect serait « *oratoire* ».



Le premier critère de *l'art rhétorique* consiste dans le rôle joué par l'argumentation, c'est-à-dire par un mode de raisonnement situé à mi-chemin de la contrainte du nécessaire et de

⁸ « Rhétorique » est donc à l'origine un adjectif signifiant oratoire, avec Aristote, la *Technè rhétorikè*, deviendra *Technè*, appelée aujourd'hui la linguistique, cité dans BARTHES Roland, Navarre, O, *Les présocratiques*, Editions J. P Dumont, Gallimard, Paris, 1988.

l'arbitraire du contingent. Entre la preuve et le sophisme règne le raisonnement probable, dont Aristote a inscrit la théorie dans la dialectique, faisant ainsi de la rhétorique « l'antistrophe », c'est-à-dire la réplique de la dialectique. C'est précisément dans les trois situations typiques susmentionnées qu'il importe de dégager un discours raisonnable, à mi-chemin du discours démonstratif et de la violence dissimulée dans le discours de pure séduction. On perçoit déjà comment, de proche en proche, l'argumentation peut conquérir tout le champ de la raison pratique où le préférable appelle délibération, qu'il s'agisse de la morale, du droit, de la politique. En ce sens la rhétorique peut être définie comme la technique du discours persuasif. *L'art rhétorique* est un art du discours agissant.

Le second critère de *l'art rhétorique* admet l'usage des sentiments et de l'affectivité. Aristote précise qu'il y a trois types d'arguments, au sens très général de moyen de persuader, l'éthos et le pathos, qui sont d'ordre affectif qui se voient se joindre au logos (qui est rationnel). L'éthos, c'est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire et susciter sa passion car quels que soient ses arguments logiques, ils ne peuvent rien sans cette confiance : « *c'est pourquoi son équité est presque la plus efficace des preuves* » (La Rhétorique 1356a). L'orateur doit remplir les conditions de crédibilité, se montrer sincère, sensé, sympathique et disposé à aider son auditoire. On notera qu'éthos est un terme moral (Ethique), le pathos, c'est l'ensemble des émotions, passions et sentiments que l'orateur doit susciter dans son auditoire grâce à son discours.

Il a donc besoin de psychologie et Aristote consacre une bonne moitié de son livre II à la psychologie des diverses passions, colère, crainte, pitié...etc Ici l'éthos n'est plus le caractère moral que doit prendre l'orateur, mais le caractère psychologique des différents publics aux quels l'orateur doit s'adapter. La rhétorique a créée une véritable psychologie basée sur l'analyse des sentiments et des passions.

Pour les Grecs, la rhétorique incarne la pluralité des voix en politique, la possibilité de la démocratie, qui est fondée sur la discussion des moyens et des fins dans la Cité. Platon n'aime guère cette discipline, tandis qu'Aristote y voit une utilité et veut l'intégrer à sa philosophie, parce qu'il voit le bien commun comme le fruit d'une élaboration progressive, qui est discuté par tous et entre tous au sein des assemblées démocratiques. Avec Cicéron et Quintilien, on est encore davantage dans le règne de *l'ethos*, malgré le fait que le premier incarne la république finissante, et l'autre, un siècle et demi plus tard, l'Empire naissant. L'un hérite le

droit, et la plaidoirie comme lieu privilégié de la rhétorique, là où Quintilien est davantage soucieux d'une éloquence de cour, déjà envahie par les figures destinées à plaire.

L'Art de convaincre les esprits, de plaire aux cœurs, d'émouvoir les sens, semblait dans l'antiquité grecque et romaine révéler les secrets de la nature humaine. L'homme se connaissait, s'éprouvait non seulement au travers de sa raison (logos), mais aussi par ses actions ou coutumes (éthos) et par ses passions (pathos). Etre le langage, donc aussi de volonté et de sensibilité, il semblait tout à la fois sujet par excellence de l'objet privilégié de la rhétorique. Cet intérêt des grecs et des romains pour la rhétorique montrait bien que leur système de pensée tout en étant fondé sur l'harmonie de l'être ou l'ordre de l'Etat, constituait avant la lettre une forme d'humanisme.

En Grèce, le système politique, la démocratie en vigueur dans les cités d'Athènes, suscita une pratique constante du discours politique. Chez les romains, l'art oratoire était devenu une partie importante de la vie politique qui l'envisageait en théoriciens ou en praticiens. Les romains tenaient les rhéteurs grecs en si grande estime qu'ils engagèrent certains d'entre eux dans leurs écoles comme théoriciens et professeurs spécialisés (Cicéron et Quintilien). La rhétorique romaine repose donc largement sur les bases grecques bien qu'elle ait préférée une approche pratique à des réflexions théoriques et spéculatives d'où elle étend son influence sur les œuvres littéraires regroupant ainsi le domaine de la poétique. C'est d'ailleurs cette rhétorique romaine qui a fourni les débuts de la rhétorique au Moyen âge et à la renaissance.

Tout au long du Moyen âge et jusqu'au XVII^{ème} siècle, la rhétorique occupe une place importante dans la vie publique et intellectuelle, qui repose largement sur l'exercice de la parole. On voit ainsi que, au-delà de la prédominance globale d'une rhétorique centrée sur le *logos*, une concurrence émerge dès le Moyen âge entre rhétorique des lieux ou *l'inventio*, proche de la dialectique et d'une rhétorique des figures ou de *l'élocutio*, proche de la grammaire. Il y a là deux conceptions du logos qui s'affrontent. La première « *laïque* » héritée d'Aristote accorde le primat à la raison humaine, au jugement et à l'invention aidée de la mémoire, conception qui connaîtra son heure de gloire au 13^{ème} siècle. L'autre conception, du logos est plus religieuse : elle voit dans les différentes formes que peut prendre le « *verbe* » diverses manifestations possibles du divin.

Ainsi les Belles-Lettres (Histoire, poésie et éloquence) restent liées de près à « *l'art de bien parler* », partie essentielle de l'enseignement en particulier dans les collèges religieux,

inscrite avec la grammaire et la dialectique au programme d'enseignement de base dans les écoles monastiques et les cathédrales. Elle est utilisée pour l'élaboration des sermons et prêches avec une bonne maîtrise et connaissance du latin. A cette époque, c'est bien un nouvel ordre, une nouvelle conception du logos qui se dessine. La rhétorique s'enseignera donc au Moyen âge à l'intérieur du cadre relativement rigide du *Trivium* des arts libéraux (grammaire, rhétorique, dialectique). Si la rhétorique du Moyen âge, soucieuse qu'elle est, de rester à sa juste place dans la hiérarchie des savoirs, subit l'influence de la grammaire et surtout de la dialectique.

Au XVI^{ème} siècle (à partir de 1512), on se sert du nom de Cicéron qui est très loin de dévaluer le rôle moral de l'orateur au profit de la seule efficacité du discours. Une querelle entre ethos et pathos qui va engendrer ou alimenter différentes pensées, enjeux politiques et esthétiques. Erasme fut le défenseur de l'éthos et le précurseur de la rhétorique classique avec son ouvrage « *De Duplici Copia Verborum et Rerum* » en 1512 qui devient l'un des manuels de base sur la rhétorique ; il fournit une analyse classique de la matière et de la forme du texte.

Il produit deux autres livres importants qui seraient plutôt des éléments importants de l'usage de la rhétorique. Le premier livre traite de « *l'élocutio* » montrant aux étudiants rhéteurs comment utiliser « *les tropes et les lieux communs* ». Le second livre, recouvre « *l'inventio* » où il insiste largement sur la variation, c'est-à-dire comment introduire la plus grande variété dans le texte. Erasme défendait donc la rhétorique centrée sur le bien et vrai plutôt que sur le beau, sur *l'inventio* et la *dispositio*, sur *l'ingenium*, c'est-à-dire l'inspiration créative. Il fait valoir que *l'aptum*, la convenance du langage n'est pas seulement appropriation du discours traité, mais aussi adaptation au contexte et au public, c'est-à-dire la faculté d'accommoder sa nature et de faire preuve d'invention.

Au XVII^{ème} siècle, on est encore en phase de transition, disons simplement que ce siècle verra s'achever le but basculement de la tension entre l'éthos et le pathos vers une autre tension, cette fois –ci entre le pathos et le logos. Les raisons de ce basculement sont d'une part d'ordre politico-religieux, la contre réforme et les monarchies en pleins essor privilégiant l'efficacité du « logos », mais elles sont aussi philosophiques car la tension entre la raison et l'expérience va donner la réflexion des grands esprits de ce siècle.

Il faut attendre vers le dernier quart du XVII^{ème} siècle pour voir apparaître avec la rhétorique de Bernard Lauy la première grande tentative de synthèse par le langage entre sensibilité et

rationalité. Mais ce siècle voit aussi le déclin de l'éthos en alliant intimement le pathos au logos en minimisant l'éthos, c'est-à-dire la diversité et l'incertitude des choix de l'individu (il y eut cette montée en Angleterre). Au XVII^{ème} siècle, l'absolutisme de pouvoir fait que l'éthos individuel perd pied peu à peu, tandis que proliféraient les rhétoriques de cours ou de façade. Vu l'enjeu politique de ces rhétoriques, on s'intéresse aux liens entre l'art de paraître et l'être ou la réalité dans laquelle, il s'insère. La sensibilité, le domaine du pathos, apparaissent en connexion extraite avec la réalité ordonnée telle que nous le représente la raison.

Ce XVII^{ème} siècle des lumières, va voir naître le passage entre deux domaines : « *Qui est le langage* ». C'est précisément dans cette voie, dans l'étude du langage, comme lieu de rencontre entre le cœur et l'esprit que s'engagera le XVIII^{ème} siècle. Ceci sera rationaliste mais au sens où la raison est désormais conçue comme logos en général, faculté d'expression qui se développe dans et par le langage et qui n'exclut pas, loin de là, l'expérience et les sentiments.

Dans ce contexte, on pourrait penser que la rhétorique, lieu de rencontre par excellence du langage et des sentiments connaîtra une floraison extraordinaire. Ce siècle (le 18^{ème}) va se concrétiser par la promotion d'une valeur nouvelle : l'évidence. « *L'Evidence, écrit Barthes, suffira elle-même et se passe du langage (on écrit s'en passer) ou du moins prétend ne peut s'en passer* ». Cette évidence prend, à partir de ce siècle, trois directions, une évidence personnelle (dans le protestantisme), une évidence rationnelle (dans le cartésianisme), une évidence sensible (dans l'empirisme).

XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, la rhétorique conserve une place importante dans les institutions scolaires, le développement des sciences et leur enseignement, ainsi l'enseignement de la littérature française entame sa domination. De plus, au lieu d'être considérée comme art général du discours, elle va se spécialiser dans la pratique des « figures et procédés » et c'est à cette époque que le grammairien César Chasneau du Marsais (à qui Diderot et d'Alembert ont confié la rédaction des articles de grammaire de l'encyclopédie) qui fut l'un des grands spécialistes français de la rhétorique, mais c'est Pierre Fontainier qui fut le grammairien et l'auteur de deux manuels qui recensent et étudient de manière systématique les figures de style « *Manuel classique pour l'étude des tropes* » en 1824 et « *Des figures autres que tropes* » en 1827. Œuvre qui sera classée aux oubliettes à cette période.

La rhétorique bien que vaincu par la grammaire générale, par les philosophies de l'histoire, par l'empirisme et bientôt par le romantisme, impose pourtant un nouveau paradigme philosophique et épistémologique qui est celui de l'interaction (par le langage) du « sujet » non seulement avec son objet d'étude (le monde) mais avec l'auditoire auquel il destine son étude.

Pour résumer cet historique, nous dirons que le Moyen âge a vu l'éclosion du logos, le XVI^{ème} siècle, quant à lui, après la querelle entre l'éthos et le pathos a vu avec Erasme la victoire de la créativité donc de l'éthos. Le XVII^{ème} siècle mettra fin à l'éthos, mais créera une nouvelle querelle entre le pathos et le logos qui verra par la suite, le triomphe du pathos. Les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, verront la réhabilitation des trois entités de la rhétorique aristotélicienne en réunissant le logos, le pathos et l'éthos. Eléments qui seront repris par les XX^{ème} et XXI^{ème} siècles et verront naître la rhétorique contemporaine.

La rhétorique renaît toujours quand un modèle dominant de pensée s'efface et que celui qui va lui succéder se fait attendre. On comprend que, lorsque la mythologie grecque s'impose comme une fiction et cesse d'être prise au pied de la lettre, la rhétorique surgisse comme l'analyse et la description de ce langage qu'on ne peut plus considérer littéralement. Mais aussi, faute de discours unique qui soit tenu pour valable idéologiquement par tous, les hommes développent différents points de vue sur une même question et s'affrontent sur ce qu'ils estiment être les bonnes réponses. La Grèce des Sophistes s'achève, avec la Cité libre et autodéterminée, dans la systématisation d'Aristote.

III.3.3. La Rhétorique et l'unité de ces trois composantes : Ethos/ Pathos/ Logos/

III.3.3.1. L'éthos ou le soi incarné

Pour les Grecs, l'éthos c'est l'image de soi, le caractère, la personnalité, les traits du comportement le choix de vie et des fins (d'où le mot éthique). Tous ces termes ne semblent guère reliés, mais surtout ils soulèvent la question : qu'ont-ils à voir avec la rhétorique ? Qu'est-ce que réellement l'éthos, et pourquoi l'identifier au rôle de l'orateur ? Mais qu'est-ce qu'un orateur ? C'est quelqu'un qui doit être capable de répondre aux questions qui font débat et qui sont sur quoi on négocie.

L'éthos est une excellence qui n'a pas d'objet propre, mais qui s'attache à la personne, à l'image que l'orateur donne de lui-même, et qui le rend exemplaire aux yeux de l'auditoire. Les vertus morales, la bonne conduite, la confiance qu'elles suscitent les unes et les autres,

confèrent à l'orateur une *autorité*. L'ethos, c'est l'orateur comme principe d'autorité (voire comme argument). L'éthique de l'orateur est son « *expertise* » d'homme, et cet humanisme est sa moralité, qui est source d'autorité. C'est bien sûr lié à ce qu'il est et à ce qu'il représente. *L'ethos est le point d'arrêt du questionnement.*

On ne peut plus identifier purement et simplement l'ethos à l'orateur : la dimension de la prise de parole est structurée de façon plus complexe. L'ethos est un domaine, un niveau, une structure, bref une dimension. Mais cela ne se limite pas à celui qui parle physiquement à un auditoire, pas même à un auteur qui se cache derrière un texte et dont, pour cette raison, la « présence » importe peu finalement. L'ethos se présente de manière générale comme celui ou celle à qui l'auditoire s'identifie, ce qui a pour effet de faire passer ses réponses sur la question traitée, il est sûr que l'orateur se masque ou se dévoile, s'efface ou s'affiche en toute transparence selon la problématique qu'il lui faut affronter.

L'ethos se rapporte au pathos et au logos en faisant preuve de valeur morale dans un rapport à autrui ou dans sa gestion des choses, mais aussi dans la façon de conduire sa propre vie, par le choix des moyens (l'aspect social, les mœurs, la prudence, le courage, etc.) et des fins (la justice, le bonheur, le plaisir, etc.). On a là tout un réservoir d'arguments, de réponses, que l'orateur véhicule implicitement ou, s'il en est besoin pour s'adresser à l'autre, explicitement. Ils n'ont d'autres but que de lui signifier : « *j'ai la réponse, tu peux me faire confiance* ».

III.3.3.2. Le pathos ou les passions suscitées

Après l'orateur, l'auditoire. Parle du pathos peut vouloir dire que l'auditoire n'existe qu'en tant qu'il a des passions. Ce qui n'est pas forcément le cas. Si l'ethos renvoie aux réponses, le pathos lui est la source des questions et celle-ci répondent à des intérêts multiples, dont témoignent les passions, les émotions ou simplement les opinions. Mais, il convient de préciser ce qu'il faut entendre par « passion » en rhétorique. Qui question qui nous agite dessine une alternative qui recouvre aux moins deux réponses possibles, le oui et le non. C'est la base de la rhétorique.

En termes de subjectivité, cette alternative s'exprime par le couple du plaisir et du déplaisir. L'émotion, comme la passion, transforme la question qui est posée en réponse et par conséquent la colore de multiples tonalités : on parle de crainte, d'espoir, de haine, d'amour, de désespoir et d'envie et bien d'autres passions encore. La passion, à l'inverse des émotions, ne fait plus la différence entre le problème posé de l'extérieur et la réponse subjective.

L'indifférenciation englutit l'individualité de la personne et il n'est donc pas sûr que celle-ci soit accessible à une argumentation qui explique en propre ce dont il est question, alors qu'une rhétorique qui joue sur le résolutoire ira davantage dans le sens de la passion comme effet.

Quand on est passionnément amoureux, on ne fait plus la différence entre les qualités de l'être aimé et tout le bien que l'on pense de lui : on le trouve merveilleux, extraordinaire, etc., comme si les réponses subjectives dessinaient les propriétés de l'être aimé lui-même. La passion transfère sur le plan de la réponse la problématique ; en tout cas, il lui en donne l'apparence. Elle crée une identité des deux, et en cela elle est rhétorique, puisque la question est traitée comme une réponse, ce qui annule la problématique.

La passion, en tant que réponse, est aussi un jugement sur ce dont il est question : le plaisir et la douleur renvoient à l'alternative de la question, tandis que le désir, le souhait, l'amour supposent un jugement possible sur ce qui fait question, comme la haine, le dégoût, etc. expriment le rejet du thème opposé de l'alternative. C'est ainsi que, par la passion la question est devenue réponse. La passion est rhétorique en ce qu'elle enfouit les questions dans les réponses qui font croire qu'elles sont résolues.

C'est pourquoi jouer sur les passions est toujours utile, rhétoriquement parlant, tandis que l'argumentation, qui met explicitement les questions sur la table, fait appel à la raison plutôt qu'à la passion. La passion est donc un puissant réservoir pour mobiliser l'auditoire en faveur d'une thèse. La fonction de la passion consiste à faire savoir à l'Autre la différence qui est sienne : c'est une réponse sur un problème qui sépare, et il y a de la passion dans la colère qui insulte, comme dans l'amour, qui vise le rapprochement. La passion, ou simplement l'émotion est aussi une réponse aux questions soulevées ou traitées par le locuteur :

- 1- Il eut adhérer
- 2- Rejeter ces réponses
- 3- Les compléter ou
- 4- Les modifier
- 5- Rester silencieux, ce qui peut aller dans le sens
- 6- De l'approbation
- 7- Ou de désapprobation, mais le silence peut signifier seulement
- 8- Le désintérêt pour la question traitée

Ces huit possibilités d'interaction de réponses de l'auditoire, portent aussi bien sur la question abordée que sur la réponse proposée : il peut se désintéresser d'une question ou non et, si cette question retient l'auditoire parce qu'elle répond à ses propres préoccupations, il peut encore approuver ou désapprouver explicitement ou non, la façon dont l'orateur a répondu. Le passage de la rhétorique à l'argumentation est constant, car en se prononçant sur la question ou en lui déniait explicitement un intérêt quelconque, l'interlocuteur la fait émerger en tant que telle et la discussion se mue alors en débat.

L'orateur doit tenir compte des passions de l'auditoire car si elles expriment l'aspect subjectif d'un problème, elles y répondent aussi en fonction des valeurs de la subjectivité impliquée. *Le pathos, c'est l'ensemble des valeurs implicites des réponses hors questions qui nourrissent les questions qu'un individu considère comme pertinentes.* Plus ces valeurs sont mises en cause, plus la passion vient obscurcir et noyer la problématique qu'elles présentent. Plus l'orateur, au contraire, les flatte, et moins elles s'expriment violemment. Rencontrer les questions impliquées dans le pathos, c'est jouer sur les valeurs de l'auditoire, la hiérarchie du préférable qui est la sienne. C'est ce qui le met en colère, ce qu'il aime, ce qu'il hait, ce qu'il méprise ou contre quoi il est indigné, ce qu'il désire, et ainsi de suite, qui font du pathos de l' (auditoire la dimension rhétorique de l'interlocuteur.

En conclusion, le pathos est la dimension rhétorique qui comporte :

- 1- Les questions de l'auditoire
- 2- Les émotions qu'il éprouve devant ces questions et leurs réponses
- 3- Les valeurs qui justifient à ses yeux ces réponses sur ces questions.

III.3.3.3. Le logos ou la logique du discours

Le logos doit pouvoir exprimer les questions et les réponses en préservant leur différence. Il faut cesser de considérer la proposition, le jugement, comme l'unité de la pensée et du discours. Ce ne sont jamais que des *réponses*, et à ce titre elles renvoient aux questions qu'en résolvant elles font apparemment disparaître. Quelqu'un qui parle ou qui écrit a toujours une question en tête, mais il ne la dit pas forcément puisque ce n'est pas le but, celui-ci étant plutôt de la résoudre ou de dire ce qui la résout. Du même coup, toute réponse retrouve sa liberté par rapport à la question qui l'a engendrée, et elle peut donc renvoyer à d'autres questions.

L'*ethos*, c'est la capacité de mettre un terme à une interrogation potentiellement infinie. Pour y parvenir, l'orateur doit faire preuve d'un savoir particulier : il doit savoir que certaines des réponses qu'il connaît à propos de *ce dont* il traite sont également connues de l'interlocuteur qui, à défaut, relancera l'interrogation. Le locuteur suppose ce que l'autre sait et chacun sait qu'il le sait, un savoir qui doit être mutuel si l'interlocuteur prend la parole à son tour. C'est là le monde commun, mais indéterminé dans le détail, qui sous-tend la transaction linguistique. Ce savoir partagé, qui permet l'échange, s'appelle le *contexte* : le contexte est l'ensemble des réponses supposées que doivent partager, à titre de connaissances, l'orateur et l'auditoire.

L'articulation *ethos-pathos-logos* relève des fondements des parties de la rhétorique, ce qui permet de diviser habituellement la dextérité rhétorique en cinq parties :

1. L'invention
2. La disposition (ou narration)
3. L'élocution (le style)
4. L'action
5. La mémoire.

Mais on groupe souvent l'action et la mémoire en une seule rubrique car la *mémoire* de ce qui doit être énoncé va de pair avec l'*acte* de le faire. Que recouvrent ces cinq « parties » ? De quoi au juste sont-elles des « parties » ? Du discours propre à l'*ethos*, celui que tient l'orateur en fonction du *pathos immanent* à son action de locuteur qui traite d'une question. Traditionnellement, l'*invention* consiste à trouver les arguments, donc les réponses, au vu de la question traitée, c'est-à-dire le type de discours que l'on va tenir. Après la *découverte* de ce qui compte et qui est pertinent, il faut mettre en forme, et arranger, comme on le fait en musique : c'est la *disposition*, le cœur de l'adresse rhétorique. A travers ces éléments, on y trouve les éléments essentiels qu'on étudie en rhétorique, et qui sont :

- A. l'exorde
- B. la narration
- C. l'argumentation ou démonstration, avec l'exposé du pour et du contre (confirmation du « pour » et réfutation du « contre »)
- D. l'épilogue ou conclusion.

L'exorde vise à attirer l'attention de l'interlocuteur sur ce que l'on va dire :

L'exorde est le début du discours : il dispose a) et prépare l'esprit de l'auditeur ou du juge à écouter. La narration b) expose le déroulement des faits tels qu'ils se sont produits ou peuvent s'être produits. Dans la division [des arguments], nous mettons en lumière les points d'accord et de désaccord, et nous exposons ce dont nous allons parler. La confirmation c) expose, prouve à l'appui, nos arguments. La réfutation c) déduit les lieux de la conclusion adverse. La conclusion d) clôt avec art le discours.

Ce texte résume l'essentiel d'une bonne argumentation. Certes, elle est identifiée ici à la rhétorique dans son ensemble, bien que celle-ci ne soit pas forcément argumentative. Mais en laissant de côté l'étape qui se concentre sur la division en arguments, on se limite à un discours plaisant, ce qui est traditionnellement le propre de la rhétorique. Pour nos auteurs romains, si une question se pose, c'est parce qu'il y a une *cause* à défendre (le mot *causa* revient sans cesse pour dire *question* ; ils identifient d'ailleurs les deux, en bons juristes). Un problème surgit d'abord, en retour des réponses établies oscillent, la discussion s'engage et l'on *cherche* (invention) de nouvelles pour répondre au problème qui s'est posé.

Pour Aristote, *l'exorde* n'est pas, comme ce sera le cas chez les Romains, un examen des types de causes, mais ce qui doit problématiser l'auditoire. Ainsi, dans la *Rhétorique à Herennius*, il y a quatre genres de causes à savoir : l'honorable, le mauvais, le douteux et l'insignifiant selon le degré de problématicité que représente la cause pour l'auditoire, donc pour les valeurs de la communauté. Avec la *narration*, on rejoint le champ de l'exposition proprement dite. C'est le lieu du vraisemblable, donc du possible. Avec la *division*, on est dans le domaine proprement dit de l'argumentation, on y met les thèses contradictoires et la réfutation de ce qui sous-tend la position adverse, ses *lieux*, c'est-à-dire ses principes et idées générales. On a là une démarche que l'on retrouvera formalisée par S. Toulmin dans *Les Usages de l'argumentation*, livre publié la même année que *Le Traité de l'argumentation* de Perelman et Olbrechts-Tyteca.

Remarquons que le développement de l'adresse rhétorique, de l'exorde à la conclusion, recouvre trois grands moments : l'*ethos* se présente à l'auditoire et vise à capter son attention sur une question, il expose ensuite le *logos* propre à cette question, en présentant éventuellement le pour et le contre. Et l'orateur conclut par le *pathos* car il s'agit cette fois de travailler l'auditoire au cœur et au corps, en jouant si possible sur ses passions, en tout cas sur ses sentiments, voire ses émotions.

L'orientation vers l'auditoire implique que l'orateur parte des idées admises qu'il partage avec lui. L'orateur n'adapte son auditoire à son propre discours que s'il a d'abord adapté celui-ci à la thématique des idées admises. En ceci l'argumentation n'a guère de fonction créatrice : elle transfère sur les conclusions l'adhésion accordée aux prémisses. Toutes les techniques intermédiaires qui peuvent au reste être fort complexes et raffinées - restent fonction de l'adhésion effective ou présumée de l'auditoire. Certes, l'argumentation qui confine le plus à la démonstration peut élever la persuasion au rang de la conviction ; mais elle ne sort pas du

cercle défini par la persuasion, à savoir l'adaptation du discours à l'auditoire. Aristote avait consacré le livre deux de sa *Rhétorique*. La rhétorique devient ainsi l'art du discours « *humain, trop humain* ». Mais ce n'est pas tout : la rhétorique peut revendiquer pour son magistère la philosophie tout entière

La rhétorique n'a jamais été abandonnée au long de l'histoire. Mais selon les époques, elle a eu des statuts bien différents. En schématisant son évolution, on peut dire que la rhétorique a constamment oscillé entre une conception sociale et une conception formaliste et qu'elle a fini par mourir au 19^e siècle avant de renaître, de manière spectaculaire au 20^e siècle.

III.4. La Rhétorique contemporaine : Entre Déclin, Renouveau et Epanouissement.

Si la rhétorique a perdu son nom et sa gloire, elle n'est pas morte pour autant. Non seulement, elle survit dans l'enseignement littéraire, dans les discours juridiques et politiques mais elle va se renouveler avec la communication de masse (les masses médias) du XX^e siècle. A partir des années soixante, avec la naissance du structuralisme, apparaît en France et en Europe, une nouvelle rhétorique qui connaîtra vite un immense succès.

La rhétorique actuelle est assez différente de celle qu'elle a remplacée. D'abord, son but n'est plus de produire des discours, mais de les interpréter et d'en faire usage. Ensuite, le champ de la rhétorique moderne s'est élargi loin de se limiter aux trois genres oratoires anciens, elle s'annexe à toutes les formes modernes du discours persuasif comme la publicité et les genres non persuasifs comme la poésie. Non contente de revendiquer tout le champ de discours, elle va s'emparer de toutes sortes non verbales en élaborant une rhétorique de l'affiche du cinéma, de la musique...etc.

La rhétorique moderne est une rhétorique éclatée, morcelée en études distinctes. Cet éclatement, qui affecte d'ailleurs l'art et philosophie, est un signe majeure et un indice qu'elle est bien vivante. Ainsi, plusieurs rhétoriques vont naître et s'épanouir :

III.4.1. La rhétorique de l'image

« *Nous vivons au siècle de l'image* », à travers l'interprétation rhétorique des statues, d'icônes, de portails romans...etc. toutes images se rattachent au genre épideictique. Cette rhétorique s'intéresse aux productions actuelles, surtout aux images publicitaires par essence persuasive. Cette rhétorique de l'image voit le jour en France à travers l'article de Roland Barthes paru dans *Communications* de 1964, où il analyse une affiche publicitaire pour les pâtes Panzani. Barthes en fait une analyse sémiotique et rhétorique :

Il est même probable qu'il existe une seule forme rhétorique, commune par exemple au rêve, à la littérature et à l'image. Ainsi la rhétorique de l'image (c'est-à-dire le classement de ses connotateurs) est spécifique dans la mesure où elle est soumise aux contraintes physiques de la vision (différentes des contraintes phonatoires, par exemple), mais générale dans la mesure où les "figures" ne sont jamais que des rapports formels d'éléments⁹.

L'idée fait son chemin et, quelques années plus tard, Jacques Durand propose dans la même revue (*Communications* N° 15 de 1970 : « Rhétorique et image publicitaire ») un inventaire des figures utilisées dans l'image publicitaire. Une image qui va amplifier l'éthos et le pathos en faisant ressortir deux choses importantes :

- 1- La rhétorique de l'image développe l'oratoire au détriment de l'argumentatif
- 2- L'image n'est pas efficace, ni même lisible, sans un minimum de texte.
- 3- L'image est rhétorique au service du discours, non à sa place.

III.4.2. La rhétorique de la propagande et de la publicité

On peut considérer la propagande (politique, militaire, etc.) et la publicité comme des inventions du Xxe siècle. Elles appartiennent à la communication de masse. Cette communication crée la masse. Pour qu'elle existe, il faut des moyens de communication modernes, à grande diffusion, comme l'affiche, ou le spot télévisé. Ces messages non linguistiques comme l'image jouent le rôle de l'action, la partie non verbale de l'ancienne rhétorique, mais c'est aussi l'invention que la publicité va renouveler. La publicité privilégie l'éthos et le pathos par rapport au logos. Le message est bien plus oratoire qu'argumentatif. Le pathos lui-même, psychologie utilisée par les médias, est différent de celui de la rhétorique antique.

La publicité s'inscrit dans le système rhétorique. Elle comporte l'invention, la disposition, le plan du message, la structure de l'affiche, l'élocution et surtout l'action. Dans une propagande électorale, par exemple, non seulement la voix est essentielle, mais le comportement, le look du candidat, est la forme moderne de l'éthos. Une nouvelle rhétorique qui s'oppose à la rhétorique littéraire, ou de l'image c'est

⁹ BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, Ed du Seuil, Paris, pp. 49-50

III.4.3. La rhétorique de l'argumentation

Théorie du discours persuasif qui s'inscrit dans la grande tradition rhétorique d'Aristote, d'Isocrate et de Quintilien. Une rhétorique fondée sur les jugements de valeurs, sur une logique de la valeur, parallèle à celle de la science. Ses concepteurs Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation. Une nouvelle rhétorique*. Une nouvelle rhétorique qu'ils finirent de trouver dans l'ancienne rhétorique, complétée par la dialectique. Une rhétorique centrée non sur l'élocution, mais sur l'invention, c'est-à-dire une lecture rhétorique des textes fondés non sur le soupçon mais sur le dialogue.

III.4.3.1. Perelman : Théorie de l'argumentation et Renouveau de la tradition aristotélicienne.

Philosophe du droit, Perelman a eu pour objectif de retrouver dans les pratiques les plus diverses de l'argumentation (au barreau bien sûr, mais aussi et surtout en philosophie et en littérature) les principes qui fondent une logique des valeurs. Il se situe dans la grande tradition aristotélicienne puisque, contrairement à la plupart de ses contemporains, il ne méprise pas le vraisemblable ni l'opinion.

Perelman définit l'argumentation comme « *les techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment ...* »¹⁰. Cette orientation est d'autant plus importante qu'elle monte sur la dimension communicationnelle de toute argumentation. Pour agir par son discours, l'orateur doit s'adapter à ceux auxquels il s'adresse : « *l'orateur est obligé, s'il veut agir, de s'adapter à son auditoire* »¹¹.

Par orateur, Perelman entend celui qui prononce ou écrit le discours... par auditoire, il entend de manière large « *l'ensemble de ceux sur lesquels l'orateur veut influencer par son argumentation* ». Ceci nous ramène à la rhétorique aristotélicienne. Aristote qui expose dans son livre « la rhétorique », une discipline définie comme « *la faculté de considérer pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader* ».

La rhétorique d'Aristote est, comme le note Michel Meyer une « *analyse de la mise en moyens et des fins par le discours* »¹². C'est-à-dire étudie la façon dont négocie la distance qui les sépare pour l'accentuer ou la réduire. Dans la conception issue d'Aristote, la rhétorique

¹⁰ PERELMAN, Chaim et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Op.cit.*

¹¹ Ibid.

¹² MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Editions PUF, Que Sais-je ? 2004.

apparaît comme une parole destinée à un auditoire qu'elle tente d'influencer en lui soumettant des positions susceptibles de lui paraître raisonnable. Elle s'exerce dans tous les domaines humains où il s'agit d'adapter une opinion, de prendre une décision en se fondant sur ce qui est plausible.

Pour la rhétorique, la parole a une force qui s'exerce dans les échanges verbaux au cours desquels des hommes doués de raisons peuvent amener leurs semblables à partager leurs vues raisonnables, de croire et de faire. Ce point de vue explique la centralité dans la théorie d'Aristote de la notion de lieu commun ou *topos* sur lequel le discours doit s'appuyer. Dans la tradition d'Aristote la rhétorique est définie ainsi :

- Un discours qui n'existe pas en dehors du processus de communication où un locuteur prend en compte celui à qui il s'adresse : parler, écrire, c'est communiquer.
- Un discours qui entend agir sur les esprits, et ce faisant sur le réel, donc une activité verbale au plein sens du terme : le dire, ici, est un faire.
- Une activité verbale qui se réclame de la raison et qui s'adresse à un auditoire capable de raisonner ; le *logos*, en Grec, désigne à la fois la parole et la raison.
- Un discours construit, usant de techniques et de stratégies pour parvenir à des fins de persuasion. Parler ; c'est mobiliser des ressources verbales dans un ensemble organisé et orienté.

Il faut accorder sa juste place au *pathos*, c'est-à-dire à l'émotion que l'orateur cherche à susciter dans son auditoire ; car il importe de toucher aussi bien que de convaincre si l'on veut emporter l'adhésion et modeler des comportements. Les dimensions de l'*ethos* et du *pathos* respectivement axées sur l'orateur et l'auditeur, n'ont pas, toujours, évoluées à leur juste valeur dans les théories de l'argumentation centrées sur le raisonnement

Elles revêtent pourtant aux yeux d'Aristote une importance capitale : la rhétorique insiste sur la primauté de l'*ethos* et consacre un livre entier au *pathos*. Il convient donc de souligner que la rhétorique d'Aristote envisage la force de la parole comme moteur de l'action sociale au sein d'une vision où la figure du locuteur joue un rôle déterminant raison et passion sont des parties liées.

L'orateur chez Perlman, tente d'infléchir des choix et de déclencher une action où, tout au moins, de créer une disposition à l'action susceptible de se manifester au moment opportun. Il ne peut le faire qu'en tenant compte des croyances, des valeurs, des opinions de ceux qui

l'écotent, c'est-à-dire qu'il doit se figurer « *les opinions dominantes* » et « *les convictions indiscutées* » (nous sommes face au pathos qui touche aux sentiments, prêts à provoquer et qui sont éprouvés par l'auditoire). Aristote dit « *la rhétorique est un art critique, un art qui doit être partagé par des citoyens en tant que citoyens* ».

La différence essentielle avec la rhétorique ancienne est que la contemporaine n'entend plus fournir des techniques, mais à un caractère scientifique, en ceci qu'elle veut dégager les règles générales de la production des messages. Il ne s'agit plus de former des rhéteurs mais de réfléchir sur les rhéteurs. Celle de Perlman est une rhétorique de l'argumentation, c'est à dire c'est la connaissance des procédés de langage et les caractéristiques de la littérature. La fonction rhétorique a pour effet de réifier le langage. Nous savons que l'action sur autrui (propagande, prédication, séduction, publicité, etc...). Ne sait jamais privée de puiser dans l'arsenal des procédés « *poétiques* » sans parler de ceux qui les utilisent dans le discours scientifique pour faire l'économie d'une démonstration.

Pour amener son auditoire à adhérer à une thèse plus ou moins controversée, il doit partir de point d'accord : ce sont les prémisses de l'argumentation qui permettait d'établir une communication des esprits en tablant sur des valeurs et des hiérarchies communes. La rhétorique en tant qu'art de la personne, démontre que le sujet qui cherche à parler aux autres doit obligatoirement prendre en compte la différence entre lui-même tel qu'il est dans son caractère profond et l'idée de son caractère que les autres formeront d'après son discours. Il lui faudra inspirer confiance et son caractère et/ou émouvoir les passions de ses auditeurs.

Sentir la passion que l'orateur suscite, c'est encore sentir de la sympathie ou de la confiance et cela ressemble de très près à un état de conviction. Cette perspective rompt avec la conception de l'argumentation comme déploiement d'un raisonnement logique en dehors de toute relation interpersonnelle. Pour Perlman, il ne s'agit en rien de minimiser l'importance des types d'arguments et de leur articulation dans l'entreprise de persuasion.

Il s'agit bien de réinsérer ces opérations dans le cadre qui est le leur, à savoir un échange entre un orateur et son auditoire, étant bien entendu que celui-ci participe à l'échange même quand il n'a pas la parole, du côté du pathos, on admet facilement que le sujet (auditeur, spectateur, lecteur) est extérieur au discours, mais cette extériorité ne pose pas de problème à la théorie du discours, elle le soumettrait aux effets, aux transformations dont seul le discours serait l'auteur, avec ses arguments qui frappent et ses mots qui emportent (pour ethos, on ne peut guère poser le sujet comme purement extérieur au discours, qu'il énonce, parce que la

question pertinente est de savoir dès lors qu'il a discours, comme le sujet « *se représente* » dans ce discours.

Le propre de l'ethos est de jumeler l'extérieur et l'intérieur, de mettre le sujet dans le discours tout en rapportant le discours à un sujet. C'est pourquoi Perelman insiste sur la distance qui sépare la démonstration de l'argumentation. Alors que la démonstration se fonde sur des axiomes qui n'ont pas à recevoir l'assentiment du destinataire, et de déduire des conséquences. L'argumentation se fonde sur les prémisses qui doivent faire l'objet d'un accord préalable « *elle suppose l'existence d'un contact intellectuel* » qui nécessite la prise en compte « *des conditions psychiques et sociales sans lesquelles l'argumentation serait objet ou sans effet* ».

En bref, l'argumentation n'est pas un raisonnement déductif qui se déroule dans le champ du pur raisonnement logique, en dehors de toute interférence du sujet, elle nécessite tout au contraire une interrelation du locuteur et de l'allocateur. L'influence réciproque qu'exercent l'un sur l'autre l'orateur et son auditoire dans la dynamique du discours à visée persuasive constitue ainsi l'une des clés de voute de « *la nouvelle rhétorique* ».

Dans ce cadre, Chaim Perelman réhabilite l'épidictique aux côtés du judiciaire et du délibératif. Il s'agit là d'un geste fondateur dont la portée est considérable. La rhétorique classique considérait l'épidictique comme un cas d'argumentation faible: elle voyait dans ses morceaux d'apparat un spectacle plutôt qu'une pratique oratoire tendue vers un but précis. Sans doute Perelman reste-t-il fidèle à la notion d'un discours qui entend, par des stratégies verbales planifiées, emporter l'adhésion de l'auditoire.

Néanmoins, la nouvelle rhétorique considère que le discours de commémoration, comme le discours officiel prononcé au cours d'une cérémonie, est pleinement argumentatif même quand il ne formule pas de thèse explicite. Selon lui, en effet, « *l'argumentation du discours épidictique se propose d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs* » ; elle cherche à « *créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser* ». ¹³

De façon générale, Perelman se concentre moins sur l'analyse du discours argumentatif dans ses aspects langagiers, que sur les schèmes de pensées qui sous-tendent l'argumentation et les types de liaison qui l'articule. Il considère les techniques argumentatives comme divers types

¹³ Ibid., p.67.

d'enchaînement au gré desquels se construit un raisonnement plausible, c'est-à-dire susceptible d'entraîner l'adhésion de l'auditoire. La nouvelle rhétorique se consacre dès lors dans une perspective générale à l'étude des types de liaisons argumentatives et à leurs classifications.

Si elle échappe par là au domaine de la linguistique, elle offre néanmoins à l'analyse du discours un cadre essentiel dans la mesure où elle insiste sur quelques constituants majeurs : l'importance de l'auditoire, le caractère fondateur des prémices et des points d'accord dans l'interaction argumentative et les lieux communs qui balisent l'argumentation. La nouvelle rhétorique, comme bien des théories contemporaines s'inscrits dans le champ, dans un premier temps de la philosophie où elle entend apporter une alternative à la logique formelle. Digne héritier d'Aristote, Perlman distingue l'art de faire accepter une thèse considérée comme vraisemblable de la logique dont les opérations formelles doivent mener à la vérité.

III.4.3.2. La logique naturelle de Jean Blaise-Grize

Depuis les années 60, Grize, travaille à mettre en place un modèle susceptible de rendre compte de l'argumentation en langue naturelle. Pour lui, « *les opérations de pensées* » y sont indissociables « *d'activités discursives* », il s'agit donc « *d'opération logico discursive* », qui s'inscrivent nécessairement dans un cadre de communication. Alors que dans le langage logico-mathématique « *la notion de sujet énonciateur est absente* ». Dans la langue naturelle, au contraire, on a affaire « *à au moins deux sujets (...) en situation d'interlocution et de communication donc dans un contexte social* »¹⁴, donc pour Grize, l'argumentation se définit comme : « *l'ensemble des stratégies discursives d'un orateur A qui s'adresse à un auditoire B en vue de modifier, dans un sens donné, le jugement de B sur une situation S* ».¹⁵ Cette définition est affinée dans une formulation plus tardive.

*Telle que je l'entends, l'argumentation considère l'interlocuteur, non comme un objet à manipuler mais comme un alter ego auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence, certains aspects des choses, en occultant d'autres, en proposant de nouvelles.*¹⁶

Si argumenter consiste à modifier les diverses représentations qu'on prête à l'interlocuteur, il faut le disposer à « *recevoir, accrocher et adhérer* ». en d'autres termes, le locuteur doit

¹⁴ GRIZE Jean Blaize, *Travaux du Centre de recherches sémiologiques*, n° 7, Neuchâtel, 1971, p.3.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ GRIZE, Jean-Blaise, *Logique et langage*, Editions Ophrys, Paris, 1990, p. 41.

amener son partenaire à accepter ce qui lui est ^proposé non seulement en l'empêchant de tenir un cadre discours (c'est dans ce sens qu'il accepte ce qui lui est proposé), mais aussi en lui faisant produire un pro-discours (c'est alors qui adhère à ce qui est proposé) c'est pour analyser un processus de la persuasion verbale que Grize propose un point de vue sur la communication fondée sur la relation locuteur-allocutaire.

Il s'agit des manières de voir qui précèdent la prise de parole (en quelque sorte, des « *représentations sociales*»). Il nomme «*schématisation*» l'activité par laquelle les représentations du réel sont mises en mots, inscrites dans le discours sous une forme certainement simplifiée. Enfin, il parle d'« *images* » pour désigner le produit de la schématisation dans le discours. L'activité de schématisation, qui se fonde sur des représentations préalables et construit des images du réel dans le discours, est réglée par les finalités de l'interlocution. La logique naturelle se propose, à partir de cette conception du raisonnement en situation, de mettre à jour des opérations logico-discursives qui portent sur le repérage des classes d'objets, sur les extensions qui viennent les enrichir, sur les prédicats qui les déterminent et sur leur organisation raisonnée. C'est donc sur des opérations cognitives qu'elle met l'accent.

Si la logique naturelle de Grize ne peut se confondre avec la naturelle rhétorique de Perlman, il n'en reste pas moins que ces deux thèmes contemporains élaborent parallèlement plusieurs principes qui s'avèrent fondateurs pour l'analyse argumentative. Elles partagent, en effet, l'idée que l'argumentation n'est pas un raisonnement abstrait mais un discours qui se déploie dans une situation de communication impliquant au moins deux partenaires. Discursive et dialogue, l'argumentation modèle des façons de voir et de penser à travers des processus qui mettent en jeu l'image que les partenaires de l'échange se font l'un de l'autre, et les préconstruits culturels (prémises, représentations, topoi...) sur lesquels se fonde l'échange.

III.4.3.3. Les fondements pragmatiques de l'analyse argumentative

Lorsqu'à la fin des années 50, les travaux de Perlman pour l'argumentation ont remis à l'honneur la rhétorique aristotélicienne, ils sont passés presque, ou totalement, inaperçus dans les sciences du langage. Cette indifférence n'avait rien de fortuit, car la vogue du structuralisme menait à privilégier l'étude de la langue envisagée comme un système, au détriment de la parole, c'est-à-dire dans la mesure où l'utilisation du langage en contexte ne pouvait se donner comme objet de recherche légitime, la dimension rhétorique échappait nécessairement à la compétence des linguistes. Seule une rhétorique des figures liées à la

stylistique était possible. Donc, une rhétorique attentive à la façon dont un locuteur peut influencer son auditoire par des moyens verbaux restait hors champ.

Il a fallu que s'impose une autre conception inspirée de la philosophie analytique anglo-saxonne et de la pragmatique, pour que la rhétorique comme théorie de l'argumentation acquière, mais surtout retrouve sa légitimité dans les sciences du langage. Ce tournant a eu lieu lorsque s'est consolidée la tendance à entreprendre l'étude, non plus seulement du système de la langue mais aussi de l'énoncé en contexte ; on sait qu'il a été principalement initié par les travaux de J.L. Austin et John R Searle sur les actes de langage considérant le dire comme un faire.

Austin (1970) a, le premier posé la notion « *d'acte illocutoire* » où une action s'accomplit dans la parole (promettre) et celle « *d'acte perlocutoire* » qui consiste à produire un effet sur celui auquel on s'adresse (encourager). Cette conception du langage comme acte doté d'une force, tourné vers l'allocutaire permet de renouer (même si les fondateurs de la philosophie analytique ne s'en sont guère préoccupés) avec la tradition séculaire dont l'intérêt s'était perdu.

Les principes de l'investigation pragmatique dévoilent une parenté certaine avec la rhétorique, c'est ce que souligne Dominique Maingueneau lorsqu'il note : « *dès l'émergence en Grèce, une pensée linguistique, on a vu se manifester un grand intérêt pour ce qui touche à l'efficacité du discours en situation. La rhétorique, l'étude de la force persuasive du discours, s'inscrit pleinement dans le domaine qui balise à présent la pragmatique* ». ¹⁷ Dans l'Antiquité rhétorique, offrait, à côté de la logique qui « *plaçait au centre l'étude la position et ses catégories* » ; une approche susceptible d'appréhender le langage « *comme force s'exerçant dans un contexte* ». ¹⁸

De nos jours la pragmatique offre parallèlement à côté d'une linguistique de la langue, une linguistique du discours : un « *ensemble de recherche qui abonde le langage en plaçant, au premier plan, l'activité des sujets parlants, la dynamique énonciative, la relation à un contexte social* ». ¹⁹ Toujours, selon Dominique Maingueneau : « *elle met au premier plan la force des signes, le caractère actif du langage, sa réflexivité fondamentale (le fait qu'il réfère*

¹⁷ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Editions Bordas, Paris, 1990, p.1.

¹⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours*, Editions Hachette, Paris, 1991, p.11.

¹⁹ Ibid.

*au monde en montrant sa propre activité –énonciative, son caractère interactif, son rapport essentiel à un cadre permettant d’interpréter des énoncés (...) ».*²⁰

La connexion de la pragmatique et de la rhétorique est aujourd’hui reconnue au point de figurer dans la plupart des manuels consacrés à l’un de ces deux domaines « *les anciens rhétoriciens étaient déjà des pragmaticiens* », écrit Philippe Blanchet dans *La pragmatique d’Austin à Goffman*. « *Ils réfléchissaient aux liens existant entre le langage, la logique (notamment argumentative) et les types de discours sur l’auditoire* ». ²¹

Sur un autre ton, et dans un ouvrage intitulé *La Rhétorique* : « *aujourd’hui que la linguistique (.) se dilue dans les interactions et les considérations pragmatique, la rhétorique retrouve une place de choix, parce qu’elle a, toujours, affirmé l’importance d’une parole visant un public bien particulier* ». ²² Il va de soi que les sciences du langage qui proposent de faire une place à la rhétorique considérée comme le maniement de la parole influente se veulent une analyse, et non une pratique, de l’efficacité discursive.

III.4.3.4. Le Groupe d’Amsterdam : L’Argumentation et la Pragma Dialectique

Frans Van Eemeren et Rob Grootendors et le groupe d’Amsterdam ont créé ce qu’ils appellent la pragma dialectique une théorie de l’argumentation envisagée comme processus dialectique de résolution des conflits. L’argumentation y apparaît comme : « *Une activité verbale et sociale de la raison visant à accroître (ou à diminuer) aux yeux de l’auditeur ou du lecteur l’acceptabilité d’une position controversée en présentant une constellation de propositions destinées à justifier (ou réfuter) cette position devant un juge rationnel* ». ²³

Van Eemeren et Grootendors s’inspirent de la pragmatique, tout d’abord, en ce que leur conception de l’argumentation s’appuie sur la théorie des actes de langage initiés par Austin dans *Quand dire c’est faire* adoptant l’idée que le dire peut constituer un faire, ils reprennent à leur compte la notion de force illocutoire qui désigne une action comme promettre, interroger...etc., L’argumentation consiste selon eux en acte de langage complexe qui s’établit sur une fonction de communication à un niveau supérieur. La pragma-dialectique analyse la construction et le déploiement de cet acte de langage complexe dans le cadre d’un dialogue destinée à résoudre des conflits d’opinions, elle est en cela descriptive.

²⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l’analyse du discours*, Editions du Seuil, Paris, « Mémo », 1996, p.66.

²¹ BLANCHET Philippe, *La pragmatique d’Austin à Goffman*, Editions Bertrand Lacoste, Paris, 1995, p.10.

²² GARDE-TAMINE *La Rhétorique*, Editions Colin, Paris, 1996, p.12.

²³ VAN EEMEREN, Frans, *et al.* 1984, p.53.

Elle se concentre sur un processus orienté par la nécessité d'une solution, elle tente de favoriser le dialogue rationnel susceptible de résoudre des conflits en promulguant une série de règles. Il s'agit d'une rentable éthique de l'échange argumentatif fondée sur des normes des règles qui esquissent une déontologie de la discussion critique inspirée des principes de coopération de Paul Grice (qui sont au nombre de quatre).

Du point de vue de la pragmatique, cette approche s'inspire principalement, on l'a dit de la philosophie analytique à laquelle elle reprend la notion d'actes de langage ; et des travaux issus des principes de coopérations de Paul Grice. C'est aussi en ce qu'elle propose un modèle de la discussion critique en plusieurs étapes obligées : une étape de confirmation où se manifeste la divergence d'opinion, d'ouverture où se mettent en place les points de départ de la discussion, argumentative où les arguments sont étayés, tour à tour attaqués et défendus, et de conclusion d'où se dégagent les résultats de la discussion.

Un développement récent consiste à intégrer la rhétorique dans la pragma-dialectique, c'est-à-dire à réconcilier la tentative d'être rationnellement convaincant et celle de faire triompher sa position. Au départ bâtie sur le double socle de la logique informelle et de la pragmatique linguistique, l'école d'Amsterdam cherche ainsi à réconcilier en son sein les approches dialectique et rhétorique.

III.4.3.5. Théorie de la communication : Lois du discours de Paul GRICE

Grice Paul, (1913-1988) est un philosophe américain qui a enseigné à Oxford (1938-1967) et à l'université de Californie à Berkeley (1968-1986), a marqué profondément la philosophie du langage en proposant une approche du langage à partir de la compréhension de l'importance de la conversation dans la production et l'établissement de la signification. Paul Grice a introduit dans le champ de la théorie pragmatique la problématique des « *maximes conversationnelles* » ou « *loi du discours* ». Ces lois sont un ensemble de règles que les interlocuteurs sont censés respecter pour assurer la réussite de l'acte de communication. Par le fait même d'engager une interaction, les interlocuteurs acceptent et suivent ces règles qualifiées d'indispensables. Il n'y a pas de contrat explicite mais plutôt un accord tacite (implicite constitutif d'interaction verbale).

Grice considère que l'échange de parole est régi par un principe fondamental, le principe de coopération, les partenaires de l'échange sont donc censés collaborer à la réussite de cette

activité, en acceptant la règle implicite de coopération. De ce principe découlent les autres lois, loi de pertinence, de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité, de modalité. Grice considère que l'application de ce principe et des maximes conversationnelles n'est pas arbitraire et constitue l'essentiel d'une rationalité coopérative.

Le philosophe du langage, Paul Grice, offre une construction intellectuelle pertinente en proposant une approche du langage à partir de la compréhension de l'importance de la conversation dans la production et l'établissement de la signification. Il introduit la problématique des maximes conversationnelles ou lois du discours. Ces lois sont un ensemble de règles que les interlocuteurs sont sensés respecter pour assurer la réussite de l'acte de communication. Grice considère que le langage est régi par le principe de coopération. De ce principe découlent les lois du discours ou maximes de pertinence, de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité et de modalité.

Concentrons-nous d'abord sur le modèle de Grice (1975), qui est l'approche pragmatique à laquelle il est le plus souvent fait allusion par les psychologues. Selon Grice, tout échange conversationnel entre un locuteur et un destinataire suppose un minimum d'entente, un minimum d'effort coopératif. L'échange entre les deux participants ne suit pas n'importe quelle voie, il implique le respect de règles communes. Grice soutient que les participants engagés dans un échange sont censés observer un principe de coopération. Ce principe enjoint les participants à ce que leur contribution, au moment de l'échange, soit conforme à la direction et au but exigés par cet échange. Grice précise ce principe par quatre catégories de maximes dites « *conversationnelles* ».

Maximes de quantité :

- 1- que votre contribution soit aussi informative que nécessaire.
- 2- Que votre contribution ne soit pas plus informative que nécessaire

Maximes de qualité :

- 1-Ne dites pas ce que vous croyez être faux
- 2-Ne dites pas les choses pour lesquelles vous manquez de preuves.

Maxime de relation :

- 1- Soyez pertinent

Maximes de manière :

- 1- Evitez de vous exprimer de façon obscure
- 2- Evitez l'ambiguïté

3- Soyez bref

4- Soyez ordonné

Le respect de ces maximes va orienter l'interprétation des énoncés lors de l'échange verbal. Le destinataire, supposant que son interlocuteur est coopératif, devra ajouter des informations au contenu littéral d'un énoncé pour comprendre ce que son interlocuteur communique. Grice dénomme ces informations supplémentaires des « implications » (en anglais « implicatures »). Elles se rencontrent classiquement lorsque le locuteur semble enfreindre de façon flagrante une des maximes :

X : énoncé 1 : l'article *l'Année Psychologique* que tu as soumis a-t-il été accepté ?

Y : énoncé 2 : je n'ai pas écrit la conclusion.

D'après le sens littéral de l'énoncé 2, le locuteur Y semble transgresser la maxime de relation et ne pas se conformer au principe de coopération. Mais le destinataire n'a aucune raison de penser que son interlocuteur, qui est engagé dans un échange conversationnel, ne respecte pas le principe de coopération. Le destinataire peut donc supposer que la transgression de la maxime n'est qu'apparente et que l'énoncé 2 communique (en inférant les implications : « *un article sans conclusion n'est pas un article terminé* », « *un article qui n'est pas terminé ne peut être soumis à aucune revue* », « *un article non soumis ne peut être accepté* »).

L'information 3 : « *non, mon article n'a pas été accepté* » le sens communiqué, conforme au but exigé par l'échange, est donc différent du sens littéral. Pour faire disparaître la transgression de la maxime, le destinataire doit donc développer un certain nombre d'implications qui conduisent à l'énoncé 3. D'autre part, le locuteur doit estimer le destinataire capable de développer ces implications. Enfin, le destinataire devra supposer que le locuteur attend de lui qu'il développe ces implications. Si la transgression des maximes avait été réelle ou si le locuteur n'avait pas perçu cette transgression comme factice, alors la communication aurait échoué.

III.4.3.6. L'argumentation selon la Pragmatico-Sémantique Anscombe et de Ducrot

Fort éloignés des prémisses et des procédures d'une analyse argumentative conçue comme ait de la conciliation, les travaux d'Oswald Ducrot et de Jean Claude Anscombe ont imposé en France une conception de l'argumentation comprise comme l'étude des orientations sémantiques et des enchaînements d'énoncés. La réflexion sur le langage s'est d'abord

accompagnée, dans les travaux de Ducrot et de ceux qui s'en sont inspirés, d'une double tentative de réintégration. Elle s'est effectuée en deux temps distincts de la recherche :

- Le premier a consisté à introduire un composant dit « *rhétorique* » dans les modèles élaborés par la pragmatique.
- Le second est marqué par une réappropriation et une redéfinition de la notion d'argumentation dans le champ de la pragmatico-sémantique.

Dans ces théories pragmatiques, les termes de rhétorique et d'argumentation reçoivent des acceptions fortes différentes de celle que leur avait attribuées la tradition aristotélicienne. Dans ses travaux de sémantique, Oswald Ducrot a d'abord eu recours à la notion de « *composant rhétorique* » pour désigner le sens de l'énoncé en situation, par opposition au « *composant sémantique* », ou signification attribuée à la proposition en langue. Pour ces deux théoriciens « *le composant rhétorique a pour tâche, étant donné la signification A' attachée à A et les circonstances X dans lesquelles A est prononcé, de prévoir la signification effective de A dans la situation X* ». ²⁴

Ainsi dans l'énoncé « *je suis fatiguée* », une première signification A', qui est immuable et relève du littéral, s'attache à la proposition. Mais l'énoncé acquiert un sens variable selon qu'il est prononcé sur une locutrice répondant au médecin qui l'interroge sur son état de santé, à une amie qui lui propose d'aller au cinéma ou au mari qui l'engage à faire quelque chose pour lui à la maison. Dans ce premier état de la théorie du Ducrot, le composant rhétorique doit permettre une description sémantique des langues en montrant comment « *les circonstances de l'énonciation entrent en jeu, pour expliquer le sens réel d'une occurrence particulière d'un énoncé, seulement après qu'une signification ait été attribuée, indépendamment de tout contexte, à l'énoncé lui-même* ». ²⁵

Selon Ducrot et à ce stade de sa réflexion, les lois du composant rhétorique « *justifiables indépendamment de leur emploi dans la description sémantique* » ²⁶ ne relèvent pas à proprement parler de la linguistique : elles pouvaient- être « *authentifiées par la psychologie générale, la logique, la critique littéraire etc...* ». ²⁷ On note que dans la mesure où « *rhétorique* » désigne le sens que prend l'énoncé en contexte, il est synonyme de

²⁴DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris, 1984, p.15.

²⁵ Ibid., p.16.

²⁶ Ibid., p.17.

²⁷ Ibid.

« *pragmatique* ». L'originalité principale de cette approche consiste en ce qu'elle considère l'argumentation comme un fait de langue et non de discours.

Il faut bien voir, cependant, que si elle s'attache à la rhétorique, elle lui confère un sens restreint en se détournant de ce qui constitue le cœur de la rhétorique aristotélicienne : l'étude des moyens de persuasion. Mais il s'agit seulement là d'un repère, rapidement dépassé, du parcours qui mène Anscombe et Ducrot à privilégier la notion d'argumentation, elle aussi prise dans un sens très différent de celui d'Aristote. Comme la rhétorique, l'argumentation n'est pas pour eux un ensemble de stratégies verbales visant à persuader: elle se définit de façon plus circonscrite, comme un enchaînement d'énoncés menant à une certaine conclusion.

L'originalité principale de cette approche consiste en ce qu'elle considère l'argumentation comme un fait de langue et non de discours. En effet, dans le cadre de la pragmatique dite « intégrée » (dénommée ainsi parce que le niveau pragmatique y est indissociable du niveau sémantique). Le composant rhétorique n'est plus comme avant un élément surajouté qui relève de disciplines extralinguistiques. Il fait, au contraire, partie du sens de l'énoncé. Dans les termes d'Anscombe et Ducrot : « *le sens d'un énoncé comporte, comme partie intégrante constitutive, cette forme d'influence que l'on appelle la force argumentative ; signifier, pour un énoncé, c'est orienter* ». ²⁸ Tout énoncé oriente donc vers certaines conclusions, et cette orientation fait partie de « *l'utilisation d'un énoncé à un but au moins aussi essentiels que d'informer sur la réalisation de ses conditions de vérité, et ce but est d'orienter les destinataires vers certaines conclusions en le détournant des autres* ». ²⁹

Ainsi, cet « *hôtel est cher* » est un argument pour « *n'y aller pas* » énoncé qu'il semble appeler une autre orientation « *allez-y* » ou « *je vous le recommande* » semblerait mal venue. La composante rhétorique ne serait pas le résultat d'une mise en discours, elle participerait à l'élaboration du sens même de l'énoncé. Celle de la rhétorique situe l'argumentation dans la langue et la place au cœur du sens de l'énoncé.

Cette perspective permet à Anscombe et Ducrot d'intégrer pleinement la dimension rhétorique dans la linguistique. Ils disent en effet vouloir « *relier les possibilités d'enchaînement argumentatif à une étude de la langue et [...] ne pas les abandonner à une rhétorique extralinguistique. Pour nous, elles sont déterminées au travers d'un acte de*

²⁸ Ibid., *Avant Propos*.

²⁹ Ibid., p.13.

*langage particulier, l'acte d'argumenter ... ».³⁰Voilà donc la rhétorique récupérée par la pragmatique intégrée. Cette théorie, qui situe l'argumentation dans la langue et la place au cœur du sens de l'énoncé, a été qualifiée d'« *argumentativisme intégral* ».*

III.4.3.7. L'analyse argumentative du discours : Démarche et Objets

Ce bref panorama permet de souligner les principes de base de l'analyse argumentative. On optera pour :

- 1- **Une approche langagière** : le discours argumentatif ne se réduit à une série d'opérations logiques et de processus de pensée. Il se construit à partir de la mise en œuvre des moyens qui offrent le langage au niveau des choix lexicaux qui comportent une orientation argumentative des enchaînements d'énoncés, des sous-entendus ...
- 2- **Une approche communicationnelle** : le discours argumentatif vise un auditoire et son déploiement ne peuvent se comprendre en dehors d'un rapport d'interlocution, son articulation logique ne peut être dissociée de la situation de communication dans laquelle elle doit produire son effet.
- 3- **Une approche dialogique et interactionnelle** : le discours argumentatif veut agir sur son auditoire et doit, de ce fait ; s'adapter à lui. Il participe de l'échange entre partenaires même lorsqu'il s'agit d'une interaction virtuelle où il n'y a pas de dialogue effectif. La question de la dynamique qui se crée entre l'image de l'auditoire et l'ethos du locuteur tels qu'ils s'inscrivent dans le discours et celle des prémisses et des points d'accord partagés sont capables pour la réussite de l'approche interactionnelle.
- 4- **Une approche générique** : le discours argumentatif s'inscrit dans un type et un genre de discours, même s'il subversif ou s'il choisit de s'indexer de façon complexe à plusieurs genres répertoriées. Le genre du discours en prise sur la société qui l'institutionnalise, détermine des buts, des cadres d'énonciation et une distribution préalable des rôles.
- 5- **Une approche stylistique** : le discours argumentatif a recours aux effets du style et aux figures qui ont un impact sur l'allocutaire, se ressourçant ainsi à une réflexion, séculaire sur les figures du style désormais envisagées dans leurs visées persuasives.

³⁰ ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Editions Mardaga Liège, 1988, p.9.

6- **Une approche textuelle** : en donnant au terme de texte le sens d'un ensemble cohérent d'énoncés qui forment un tout. Le discours argumentatif doit-être étudié au niveau de sa construction textuelle à partir des procédures de liaison qui commandent son développement. Pour ce faire, il faut savoir comment les processus logiques (syllogisme, analogies,...) sont explicités dans le cadre complexe du discours en situation.

Ainsi circonscrite, l'analyse argumentative s'attache à un vaste corpus qui va de la conversation quotidienne au texte littéraire en passant par le discours politique et journalistique. On peut se demander quelle est l'extension qu'il convient de donner à l'argumentation ? Faut-il considérer que tout discours est argumentatif ? L'analyse peut-elle appliquer ses procédures à n'importe quel extrait de dialogue ; à n'importe quel fragment de texte ? Comment départager ce qui relève de l'analyse argumentative et ce qui lui échappe ?

La rhétorique classique, on l'a vu, s'attache aux projets argumentatifs avoués : elle ne reconnaissait que le discours à visée persuasive. Dans ce sillage s'inscrivent toutes les définitions qui insistent sur le caractère finalisée et organisé d'un discours participant d'une confrontation de point de vue ou d'un conflit d'opinion. Face à la conception rhétorique, la pragmatique intégrée d'Anscombe et Ducrot considère que l'argumentation est inscrite à même le sens dans la mesure où signifier, c'est orienter. Entre ces deux extrêmes, certains types de discours seuls sont argumentatifs, et la langue toute entière est argumentative. On trouve une position médiane qui considère que l'argumentation traverse l'ensemble des discours.

L'utilisation du langage dans son contexte dialogique obligé comporte toujours une dimension argumentative, même quand il n'y a pas de projet avoué. C'est l'option que Christian Plantin résume en ses termes : « *toute parole est nécessairement argumentative. C'est un résultat concret de l'énoncé en situation. Tout énoncé visé à agir sur son destinataire, sur autrui et à transformer son système de pensée. Tout énoncé oblige ou incite autrui à croire, à voir, à faire autrement* ». ³¹

III.5. La notion de l'éthos : L'éthos oratoire ou la mise en scène de l'orateur

Pour exercer une influence, celui qui prend la parole ou la plume doit s'adapter à ses allocutaires en essayant d'imaginer, aussi fidèlement que possible, leur vision des choses. Il

³¹ PLANTIN, 1996, p. 18.

doit se faire une idée de la façon dont ses partenaires le perçoivent. Quelle autorité possède-t-il à leurs yeux ? L'importance attribuée à la personne de l'orateur dans l'argumentation est un point essentiel des rhétoriques anciennes, qui appellent « *ethos* » l'image de soi que l'orateur construit dans son discours pour contribuer à l'efficacité de son dire. Pour comprendre selon quelles modalités la présentation de soi du locuteur peut contribuer à la force de sa parole, on reprendra la notion d'*ethos* au fil d'un rapide parcours allant d'Aristote à la pragmatique contemporaine.

III.5.1. La rhétorique classique : l'*ethos*, image discursive ou donnée extratextuelle ?

Dans la tradition d'Aristote, l'*ethos* est représenté comme une image discursive Aristote précise clairement. L'*éthos* fait partie des moyens de preuves techniques qui rendent le discours persuasif (Aristote distingue entre les preuves extra-techniques, préalablement données comme les témoignages, les aveux sous la torture et les preuves techniques fournies par l'orateur (à travers le *logos*).

C'est le caractère moral de l'orateur qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire confiance. Nous nous en rapportons plus volontiers et plus promptement aux hommes de bien, sur toutes les questions en général, mais d'une manière absolue, dans les affaires embrouillées ou qui prêtent à l'équivoque. Il faut d'ailleurs que ce résultat soit obtenu par la force du discours, et non pas seulement par une prévention favorable à l'orateur, il n'est pas exact de dire (...) que la probité de l'orateur ne contribue en rien à produire la persuasion ; mais c'est au contraire, au caractère moral que le discours emprunte, je dirai presque, sa plus grande force de persuasion³².

Dans sa rhétorique, Aristote nomme « *ethos* » ou « *éthos* », « *caractère* », c'est à dire l'*image de soi* que projette l'orateur désireux d'agir par sa parole. Il souligne le fait que cette image est produite par le discours. Il ouvre ainsi un débat qui va se poursuivre au long des siècles, et dont on trouve jusqu'à ce jour des retombées. Il s'agit de savoir s'il faut privilégier l'image de soi que l'orateur projette dans sa parole, ou plutôt celle qui dérive d'une connaissance préalable de sa personne. Pour Aristote, c'est bien dans le discours qu'il importe de construire une image de soi.

L'*éthos*, affirme Roland Barthes, consiste dans « *les traits de caractères que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression. Ce sont ses airs (...)* ». « *L'orateur, ajoute Barthes, énonce une information et en même et en même temps il*

³² ARISTOTE, *Rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1991, p.83.

*dit : je suis ceci, je ne suis pas cela ».*³³C'est le même principe qui est à l'œuvre dans la réutilisation que fait Dominique Maingueneau de la nature de l'éthos (du locuteur) « *est (...) attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel », indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu ».*³⁴

C'« *Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être* », comme le rappelle Dominique Maingueneau, pour qui « *l'éthos n'est pas « dit » explicitement, du moins en général, il est « montré » ou impliqué par l'attitude de l'orateur* ». ³⁵ Dans la conception classique, l'éthos s'applique à « *l'ensemble des manières d'être et de faire, des dispositions à dimension «éthique* ». ³⁶ L'éthos tient donc à l'image de soi que l'énonciateur impose dans son discours afin d'assurer son impact. Comment lier l'éthos, dimension langagière, à des conduites non verbales ?

*Un double terrain d'observation s'impose, qui ne dissocie pas pour autant ses données : externes, d'une part, celui de la représentation de soi dans les contextes où la personne incombe la fonction – auteur (intervention dans les médias, discours de prix littéraire, notice bibliographique, lettre à la critique etc) ; internes, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes*³⁷.

Comme le remarque, encore, Ruth Amossy à propos de la présentation de soi :

L'éthos discursif est toujours une réaction à l'éthos préalable -ma présentation de soi se fonde toujours sur l'idée que mon interlocuteur se fait d'ores et déjà de ma personne. Le locuteur se rapporte à l'image qu'on peut se faire de lui de façon parfois explicite, souvent tacite. Il peut soit la reprendre et la réactiver purement et simplement, soit la moduler, soit encore essayer de la modifier en profondeur. L'image préalable est volontiers reconduite telle quelle lorsqu'elle est globalement positive. [...] Si, par contre, l'image qu'on se fait de sa personne est négative ou inappropriée au but poursuivi, il travaillera à la rectifier, à l'infléchir, à la corriger dans le sens désiré. ³⁸

Maingueneau donne une conception plus globale de l'éthos dans le cadre de sa théorie de la scénographie : « *l'éthos correspond à un ton, un dire, construisant la légitimité des locuteurs par le perpétuel procès de légitimation de sa parole* ». L'approche de Maingueneau permet

³³ BARTHES, Roland, 1994

³⁴ MAINGUENEAU, Dominique,

³⁵ MAINGUENEAU, Dominique, 2002.

³⁶ ARON, Paul, SAINT JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2002 : 200-2012

³⁷ Ibid.

³⁸ AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Editions Delachaux et Niestlé Genève.1999, p.75

d'articuler la dimension langagière du phénomène avec sa dimension sociologique. Maingueneau propose à partir de sa scène d'énonciation une analyse sociologique interne à la langue, c'est-à-dire du discours qui repose sur « *l'intrication d'un discours et d'une institution* », ³⁹ ce qui permet de donner à l'éthos une représentation plus large et moins *instrumentalisante* que celles héritées de la rhétorique traditionnelle.

Cette approche pré-discursive, ou préalable, c'est-à-dire « *l'image que l'auditoire se fait du locuteur au moment où il prend la parole* », ⁴⁰ prend tout son sens dans la mesure où le concept fondamental d'*incorporation* désigne « *l'intrication essentielle d'une formation discursive et de son éthos à travers le procès énonciatif* ». ⁴¹

L'analyse sociologique de Bourdieu conçoit l'éthos :

Comme une des composantes de l'habitus, ensemble de dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation. L'éthos pour lui, fonctionne comme l'ensemble des principes intériorisés qui guident notre conduite à notre insu, en parallèle de l'Hexis corporelle (postures, rapports au corps eux-même intériorisés ⁴².

Bourdieu, à la différence d'Orecchioni, revient à une analyse externe de l'éthos. La caractéristique propre à l'éthos, selon Bourdieu, consiste dans le fait que l'autorité est sociale, socialisée et repose plus sur l'institution que dans les qualités propres (intellectuelles, morales) de la personne.

Les approches interculturelles ou conversationnelles selon Goffman, Brown, Levinson ou Kerbrat-Orecchioni procurent des éléments nouveaux pour reconsidérer l'éthos à partir de l'approche d'Aristote dans le cadre de l'analyse de la dimension *énonciative du langage* et donc du *marquage linguistique de subjectivité*. La théorie gofmanienne *des faces*, notamment à partir d'une *représentation (théâtrale) des relations sociales*, montre que les interactions cherchent à influencer autrui, notamment en donnant d'eux-même comme, personne privilégiée ou publique, une certaine image.

Pour Chaim Perelman, dans sa théorie argumentative, l'éthos est « *ce que les anciens appelaient l'éthos oratoire et se résume à l'impression que l'orateur, par ses propos donne de*

³⁹ MAINGUENEAU, Dominique, 1984, p.136.

⁴⁰ AMOSSY, Ruth, 2000, p.70.

⁴¹ MAINGUENEAU, Dominique., 1987, p. 34.

⁴² BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Editions Fayard, Paris, 1982

lui-même »⁴³ ; cette idée fait disparaître la dimension morale de l'éthos. L'analyse de discours contemporaine développe sous l'égide de Ruth Amossy, de Dominique Maingueneau et de Jean Michel Adam, une notion duelle : l'éthos est l'image de lui-même que l'orateur construit dans son discours ou bien qui préexiste à son discours.

III.5.2. L'éthos ou la personne de l'orateur : Depuis la tradition aristotélicienne à aujourd'hui

Contrairement à Aristote, qui privilégie la construction de l'éthos dans et par le discours, les rhétoriciens antiques et classiques, Isocrate, Cicéron ou Quintilien mettent en avant la construction *préalable* et *extralinguistique* de l'éthos, ce qu'on appelle *les mœurs oratoires* qu'ils théoriseront en insistant, à l'instar de Bourdaloue, sur la nécessité pour l'orateur d'être crédible en incarnant les valeurs qu'il défend ; cet *ethos extralinguistique* repose donc surtout sur *la renommée, le statut social, la personnalité et le mode de vie*⁴⁴ qui sont des composantes particulièrement sociales pour les deux premières et principalement morales, pour les deux dernières.

De l'âge épique au V^e siècle avant J-C, les reconstructions théoriques fournies par les philologues prouvent deux événements décisifs pour l'étude sémantique de l'éthos. Le premier, c'est que ce mot maintient un lien étroit avec *l'idée de soi contenu réfléchi* et le second dévoile le lien qui subsiste entre *ethos* et *la notion d'habitude*. Les chercheurs font remarquer la forme de l'éthos d'une racine indo-européenne « *Swed^h* » qui signifie « *habitude* », « *s'habituer* » qui a été elle-même jointe par les comparatistes au radical « *swe* ».

Le rapprochement établi par le biais des *reconstructions philologiques* entre la racine « *Swed^h* » dont dérive « *Ethos* », et le radical du pronom réfléchi ne sera pas sans conséquence sur l'ensemble de l'étude sémantique qui suit car nous allons voir le rapport de « *éthos* » avec « *construction de soi* » au sein d'une communauté ou d'un groupe social. La racine indo-européenne « *Swed^h* » a donné naissance à toute une famille de mots qui se présentent sous différents thèmes par leur vocalisme :

- ✓ Swè^h dérive de caractère.
- ✓ Swed^h dérive d'habitude.
- ✓ Swod^h dérive de « j'ai l'habitude »

⁴³ PERLMAN, Chaim et OLBRECHTS- TYTECA, Lucie, Op. Cit., p.429.

⁴⁴ AMOSSY, Ruth., 2000, p. 64.

Dominique Petit a proposé une interprétation, avançant une hypothèse qui confirmerait l'idée d'une parenté morphologique entre les trois termes *d'ethos*, *d'habitude*, *j'ai l'habitude*, où il essaiera de décrire exactement les liens qui existent entre *l'ethos* et *l'idée d'habitude* dont il a souvent été rapproché. Le « *Soi* » et *l'habitude* sont les deux fils directeurs de l'analyse sémantique que « *ethos* » va prendre dans les textes antérieurs à Aristote.

Selon Homère, les premiers témoignages conservés de l'emploi de « *ethos* » figurent dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, le terme y apparaît à trois reprises, toujours sous la forme plurielle. Un extrait de *l'Odyssée* permet d'enrichir l'analyse : celui où *Ulysse* vêtu de guenille est accueilli par son fidèle Porcher *Eumée* à la nuit tombée. Ces deux exemples désignent parfaitement « *un lieu habituel* » fréquenté par les animaux donc deux sèmes semblent être identifiés :

- ✓ Le sème « *habitude* » qui concourt à celui de racine indo-européenne « *Swed^h* ».
- ✓ Le sème « *spatial* » qui atteste le recours à la forme plurielle.

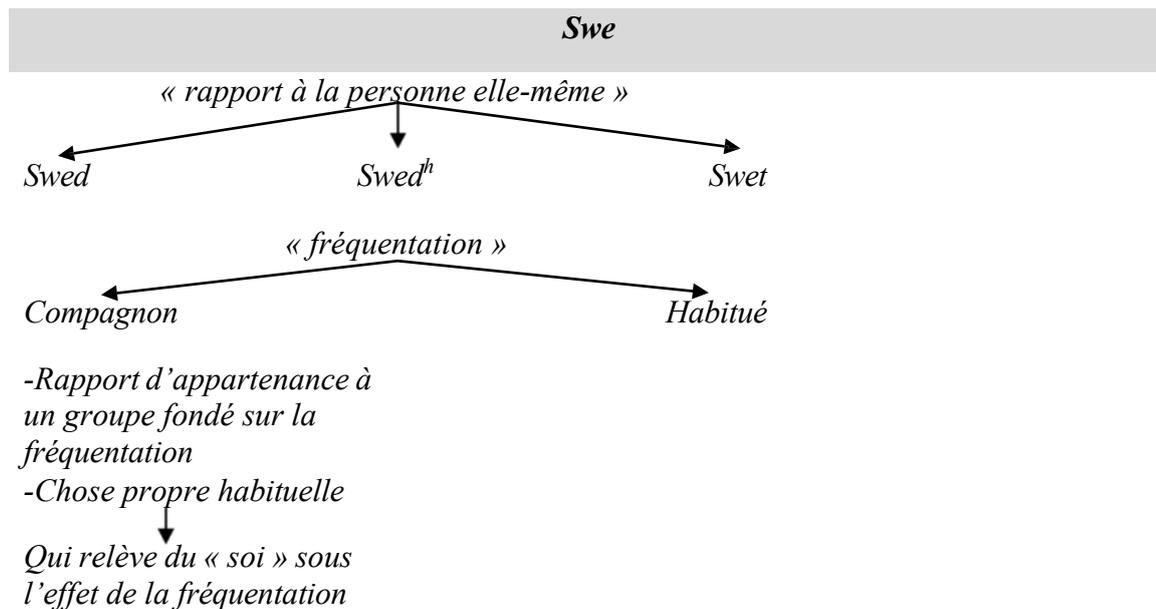
La valeur spatiale que Chuck Chamberlain a reconnue dans l'emploi de ce terme lui permet d'établir le sens de « *celui qui est en un certain lieu* ». Cette rencontre d'*Ulysse* et de son fidèle serviteur constitue un groupe et présume certainement des liens de parenté, s'exprimant à travers une fréquentation régulière au sein d'une maisonnée et dès l'âge le plus tendre. La valeur effective s'attache à l'emploi de « *Habitude* ».

Le thème dérivé de « *Swed^h* », relatif à l'idée d'habitude, le thème dérivé de « *Swed* » concernant l'idée de « *propre, de particulier* » indiqué à deux reprises à *l'Odyssée*, se remarque lorsque Nestor interroge Télémaque, qui est à la recherche de son père, et sur le motif de sa visite ; son hôte lui répond que c'est une « *affaire personnelle* » (donc *Swed*). Dominique Petit, associe, ainsi, le terme « *particulier, propre* » avec la réponse de Télémaque « *affaire personnelle* » et va constituer à travers un jeu de mots toute une signification relative à la notion d'*ethos*, car Nestor un peu avant, lui avait demandé s'il venait pour faire du « *commerce* ». Dans sa réponse, Télémaque reprend ce terme « *de personnelle* », lui donnant un autre sens plus large.

À travers ce jeu de mot, le sens transparait clairement, il qualifie une affaire qui touche à la vie privée et à la famille, non une affaire où il serait représentant d'intérêts extérieurs, commerciaux ou politiques. L'abondance des marques énonciatives de la première personne dans *l'Odyssée* souligne que Télémaque est ici personnellement impliqué, donc l'adjectif

« *personnelle* » indique tout ce qui touche à *la personne dans sa situation privée* ou « le particulier », le citoyen « *privé* » opposé à l'homme « *public* ».

Le radical « *Swe* » a également donné naissance au thème dérivé de « *Swet* » que l'on retrouve dans « *allié, parent* » et « *compagnon* ». Chez Homère « *ethos* » paraît donc recouvrir une *matrice de significations* réunissant à la fois la notion de « *soi* » et celle « *d'habitude* » qui peuvent se réduire à l'idée de « *Fréquentation* ». Ce schéma a été proposé par Frédérique Woerther dans *l'éthos aristotélicien : genèse d'une notion Rhétorique*.



Selon Hésiode, ce terme « *d'ethos* » indiquerait « *les choses habituelles* » que l'on admet comme siennes dans un contexte institutionnel, autrement dit, ce sont les « *mœurs* » et les « *coutumes* » qui englobent les comportements et les manières de vivre adoptés par une communauté, les renvois aux règles établies et à l'ensemble des « *coutumes* », c'est-à-dire les manières d'être et de se comporter au sein d'une communauté qui découlent de ces règles. Ces « *manières individuelle* » sont marquées par une valeur morale se référant à une disposition psychologique stable ou à une humeur momentanée, à un trait de caractère ou à la disposition générale d'un être.

L'ethos, à l'âge classique (V^e et IV^e avant JC), conserve *sa valeur morale* et son sens de « *caractère moral* », puis il se développe et indique de façon générale, la disposition intime d'une personne, son choix éthique de vie. Il renvoie à *une prise de position éthique*. Le mot employé au singulier « *ethos* » renverrait au caractère d'un individu pris isolément au sein d'une communauté. Employé, en revanche au pluriel « *ethés* », il désignerait les « *mœurs* » et « *les habitudes morales* » communes à toute la société.

Xénophon, qui est un moraliste, emploie le terme *ethos* dans trois domaines distincts qui joueront un rôle indispensable chez Platon. Dans *la sphère érotique* d'abord, l'*ethos* désigne la qualité morale de l'âme. Ainsi au cours d'une discussion dans un banquet consacré à l'amour, le terme est employé à propos d'Hermogène, décrit par ailleurs comme un homme épris de beauté morale. L'énumération des différents traits de comportement d'Hermogène indique la qualité morale d'une personne, son *ethos* peut-être déduit de son attitude générale. Le terme désigne aussi la qualité morale dont sont épris les amants de l'âme (par opposition aux amants du corps).

Dans *le domaine de l'éducation*, ensuite, où l'*ethos* fait référence à une disposition morale acquise grâce à la pratique habituelle d'une occupation. Enfin l'*ethos* apparaît dans *une problématique d'ordre mimique* pour désigner la qualité morale de l'âme, exprimée par l'attitude du corps (en premier lieu le regard, et les traits du visage). La sphère érotique, la question d'éducation et la théorie de la représentation sont les trois domaines où l'*ethos* paraît jouer un rôle fondamental dans les œuvres morales de Xénophon.

Ainsi, pour Frédérique Woerther, l'*ethos* peut désigner au pluriel « *les mœurs* » d'une communauté, les manières habituelles de se comporter, les penchants et les tendances d'une personne et le caractère de celle-ci. Chez Démosthène, Isocrate et Eschine, il prend le sens de « *tempérament moral* ». L'*ethos* dérivé de la sémantique de « *être* » intransitif désigne *la disposition, l'état d'un sujet et son expression*. Donc, il se rapporte plus à tout ce qui relève de valeurs psychologiques. Assigné de ces valeurs, *l'ethos psychologique*, saisit la personne dans ce qu'elle a de plus politique et de moins individuel, se confirme d'une redoutable efficacité rhétorique.⁴⁵

Chez Platon, les différents emplois de « *ethos* » apparaissent dans trois domaines fondamentaux : le domaine psychologique, celui de l'éducation et celui de la politique. Il s'oppose de manière radicale au domaine du corps. Donc, Platon classe l'*ethos* dans le domaine de l'âme et lui reconnaît une dimension morale incontestable. Mais si l'*ethos* est une disposition de l'âme et non du corps, il possède cependant quelque chose en commun avec le corps, dans la mesure où l'un et l'autre sont capables de transformations et de déplacements et que les changements de l'un peuvent affecter ceux de l'autre. L'*ethos* est un aspect de l'âme qui est clairement engendré comme susceptible de changer, de se modifier sous l'effet des fréquentations.

⁴⁵ WOERTHER, Frédérique, 2007.

Aristote ne définit pas à proprement parler cette notion, mais exposera plus loin que *la vertu éthique* est la vertu de la partie désirante, « *c'est-à-dire que l'ethos est la qualité de la partie irrationnelle de l'âme capable de suivre la raison* ». Les vertus éthiques sont définies comme les vertus *de l'ethos*. L'emploi de l'adjectif « *éthique* » n'est certifié qu'à partir d'Aristote, il s'agit en réalité d'une *translittération* puisque son emploi ne fait pas référence à une norme morale. « *La vertu éthique, au contraire provient de l'habitude et c'est d'ailleurs de ce mot (ethos) légèrement modifié, qu'elle tire son nom* ». La vertu éthique se procure par un *processus d'habituation*. « *Il ne s'agit pas d'une dérivation de ethos à partir de éthos, comme nous serions tenté de le dire en Français, mais d'une modification de l'éthos en ethos* ». ⁴⁶

Les principales explications modernes de la Rhétorique d'Aristote n'exposent qu'une image assez confuse de l'ethos (caractère). Cette notion apparaît en effet se soustraire à toute tentative qui essaye de l'envisager comme un *concept univoque*. EM. Cope identifiera le premier, trois valeurs de l'ethos. Dans un sens premier, ce terme désigne le moyen de persuasion rhétorique qui consiste, pour l'orateur, à créer dans l'auditoire et par le seul intermédiaire du discours une impression favorable en se présentant comme personne honnête, prudente et bienveillante. C'est un élément indispensable d'une prise de parole efficace.

Ensuite, l'ethos apparaît dans les développements consacrés aux caractères des régimes politiques. Ces deux valeurs sont censées indiquer à l'orateur les moyens qui lui permettront d'adapter son discours à l'auditoire, discours tenus en conformité avec le caractère des auditeurs pour une plus grande persuasion. Enfin, l'ethos lié à la notion de style, concourt à la persuasion en attribuant un caractère honnête au discours.

Si Aristote accorde une telle importance à la problématique de l'éthos, c'est parce qu'il conçoit la parole comme « *moteur de l'action sociale, au sein d'une vision où la figure du locuteur joue un rôle déterminant...* ». ⁴⁷ La conception aristotélicienne de l'éthos se résume comme « *les traits de caractères que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité pour faire bonne impression)* ». ⁴⁸ Aristote distingue ainsi :

La phronésis : avoir l'air pondéré

L'arété : adopter une posture de franc-parler, de parler vrai.

⁴⁶ GAUTIER, R-A et JOLIF, J-Y, 1963, p.107.

⁴⁷ RABATEL, Alain, 2004, p.8.

⁴⁸ BARTHES. Roland, 1970, p. 315.

L'eunoia : offrir une image séduisante.

L'éthos est conçu ici comme une *technique de l'art de persuader* dans laquelle entre en compte le rôle de « *l'image* » du locuteur telle qu'elle s'exprime à travers le langage. Certes, là où Barthes insiste sur une possible distance entre *l'être* et le *paraître*, Aristote sans éloigner une telle distension ou modalité met plutôt l'accent sur le fait qu'en général l'efficacité du discours n'est jamais aussi grande que lorsque l'orateur donne de lui une image en accord avec son discours, en sorte que la technique n'est pas forcément un artifice.

G-A, Kennedy et O, Immisch ont établi une classification des emplois d'éthos en distinguant « *l'éthos subjectif* » et « *l'éthos objectif* ». Le premier est de loin le plus étudié et le mieux représenté dans la Rhétorique, il s'agit pour l'orateur de se représenter soi-même comme un homme honnête qui se conforme aux valeurs éthiques de son auditoire. « *L'éthos objectif* », en revanche, est défini comme la représentation par l'orateur de personnes différentes de lui.

La notion « *d'éthos* » pose aujourd'hui des problèmes aux spécialistes d'Aristote, car elle a été modifiée par les spécialistes en pragmatique et en analyse du discours, qui ne sont pas encore arrivés à procurer une définition précise et univoque, à cause de leur souci d'avantager *l'énoncé en situation et la force de la parole*, Oswald Ducrot utilise cette notion dans « *la théorie polyphonique de l'énonciation* », qui s'intéresse à la pragmatique sémantique abandonnant *le sujet parlant*, dont l'originalité est remise en cause.

Les spécialistes de l'analyse de discours utilisent eux aussi la notion d'éthos développant énormément sa signification. Ainsi Dominique Maingueneau définit l'éthos comme « *cette dimension de la scénographie où la voix de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps* ». ⁴⁹ Pour justifier son dire, l'énonciateur doit s'accorder dans son discours, une position institutionnelle et marquer son rapport à un savoir. Le locuteur peut choisir librement sa « scénographie » ou un « *scénario familial qui lui dicte sa posture (l'homme au parler franc, rude...)* ». ⁵⁰

C'est la conception aristotélicienne de l'éthos, qui a permis à l'autorité et la crédibilité du narrateur/ personnage d'émerger dans le récit. Selon Albert W. Halsall, « *le lecteur est convaincu par le récit d'une œuvre car il reconnaît dans les caractères « éthés » du narrateur ou d'un personnage à l'intérieur de ce récit ceux qui sont commun dans la société dans*

⁴⁹ MAINGUENEAU, Dominique, 1993, p.138.

⁵⁰ CHARAUDAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, 1992, p.239.

laquelle il vit ». ⁵¹Dans l'idée de l'image de soi, nous concevons comment un énonciateur parvient à convaincre de l'autorité de son récit et à faire adhérer le co-énonciateur, en garantissant l'éthos, par le biais d'un personnage fictionnel et/ou réel, c'est parce qu'il lui attribue des caractères ou (éthés) qui sont valorisés par deux partenaires d'une communication partageant le même univers culturel.

À partir de la rhétorique et de la poétique, nous pouvons considérer que dans le récit d'une œuvre culturelle, l'image de soi est celle que donnent le ou les narrateurs et ou un ou des personnages vis-à-vis de ses allocutaires fictionnels à l'intérieur d'un récit fictionnel, image qui représente le locuteur (l'auteur) vis-à-vis du lecteur en faisant référence à ces valeurs idéales. On peut considérer que l'éthos correspond à un faisceau de traits psychologiques qui sont les stéréotypes spécifiques d'une époque, d'un lieu que la littérature contribue à valider et sur laquelle elle s'appuie⁵².

Sur quoi, on conclut selon la rhétorique d'Aristote, se fonde ce moyen de preuve qu'est l'éthos. L'autorité que donne à l'orateur à sa présentation de soi y dérive de trois aspects fondamentaux : « *Il y a trois choses qui donne de la confiance dans l'orateur ; car il y en a trois qui nous inspirent, en dehors, indépendamment des démonstrations produites. Ce sont le bon sens, la vertu, et la bienveillance* ». ⁵³

Il faut souligner que le point de vue d'Aristote n'est pas uniquement moral. Wisse, dans sa glose des notions d'Aristote, note bien que dans la rhétorique qui l'usage commun « *personnage inclut des qualités morales ou intellectuelles* ». (Wisse 1989). C'est l'alliance de l'intellect et de la vertu qui permet de rendre l'orateur digne de confiance. Il (Wisse) retraduit ainsi le texte d'Aristote : « *les orateurs inspirent confiance si leurs arguments et leurs conseils sont compétents, raisonnables et délibérés ; s'ils sont sincères, honnêtes et équitables (juste) ; et s'ils montrent de la solidarité de l'obligeance et l'amabilité envers leurs auditeurs* ».

Il en ressort que la dimension morale et la dimension stratégique de l'éthos sont inséparables. La moralité : « *ne naît pas d'une attitude intérieure ou d'un système de valeurs abstraites ; tout au contraire, elle se produit en procédant par des choix compétents, délibérés et appropriés. Cette moralité, bref l'éthos en tant que preuve rhétorique et donc procédural* ». ⁵⁴ En évoquant les qualités que doit posséder celui qui veut gagner les esprits, Bernard Lamy parle de ce qu'il

⁵¹ HALSALL, Albert, 1988

⁵² AMOSSY, Ruth, in J, SIESS, (sous la dir), 1998, p.78.

⁵³ ARISTOTE,

⁵⁴ Ibid.

est comme personne, et non de ce qu'il montre dans son discours. Dans cette perspective Gilbert écrit :

*Nous distinguons les mœurs oratoires avec les mœurs réelles. Cela est aisé car qu'on soit effectivement honnête homme, que l'on ait de la pitié, de la religion ; de la modestie, de la justice, de la facilité de vivre avec le monde, ou que, au contraire, on soit vicieux...c'est là ce qu'on appelle mœurs réels. Mais qu'un homme paraissait tel ou tel par son discours, cela s'appelle mœurs oratoires, soit qu'effectivement il soit tel qu'il est le paraît, soit qu'il ne le soit pas. Car on ne peut se montrer tel, sans l'être ; et l'on peut ne paraître que comme tel, quoique l'on soit parce que cela dépend de la manière dont on parle.*⁵⁵

Il ajoute, cependant, que les mœurs : « marqués et répandus dans la manière dont on parle font que le discours est comme un miroir qui représente l'orateur »⁵⁶. L'être transparait dans le discours, permettant ainsi d'opérer une liaison harmonieuse entre la personne du locuteur, ses qualités, son mode de vie et l'image que projette de lui sa parole. Le locuteur ne peut donc donner une image ou une impression de modestie ou d'honnêteté que si ses vertus sont effectivement pratiquées pour lui : les qualités intérieures et les habitudes de vie d'une personne se traduisaient, en quelque sorte, spontanément dans sa parole. Les dimensions extra verbales de l'orateur dans la rhétorique classique se résument comme suit :

- 1- Sa renommée et sa réputation ; c'est-à-dire l'image préalable que sa communauté possède de lui.
- 2- Son statut et son prestige dus à ses fonctions ou à sa naissance.
- 3- Qualités propres : sa personnalité.
- 4- Son mode de vie, qu'il donne par son comportement. On voit qu'il y a des aspects différents dont les deux premières touchent à des questions de statut social et institutionnel. Les deux dernières à des questions de morale. D'un côté, on estime que l'orateur se représente dans la société où il vit ; et à l'intérieur de laquelle, il exerce son influence. De l'autre côté, on met l'accent sur l'éthique dans le sens moral du terme en faisant dépendre l'efficacité rhétorique de la moralité et des pratiques de vie celui qui veut persuader.
- 5- L'éthos se confond alors avec les mœurs et la question de moralité du locuteur comme être dans le monde.

⁵⁵ Gilbert.

⁵⁶Ibid.

La notion d'ethos a connu ces dernières décennies un regain d'intérêt et est réactualisée et associée dans/et à divers champs disciplinaires, telles que la linguistique de l'énonciation, l'analyse du discours, la rhétorique contemporaine, la sociologie des champs, la littérature s'écartant du strict domaine de l'éloquence. Selon ces différentes approches, elle permet de prendre en compte *la vocalité spécifique* du texte qui suppose une source énonciative dont le lecteur doit construire la figure à partir de divers indices textuels ; dans d'autres cas, elle permet de s'arrêter à la dimension discursive de la posture de l'écrivain, dans sa manière singulière d'occuper une position précise dans le champ littéraire ; ou encore, elle se donne à saisir comme partie constituante de l'identité littéraire.

Maingueneau distingue trois caractéristiques de l'ethos, à savoir sa dimension *discursive*, sa dimension *interactive* en tant qu'il vise à influencer autrui et enfin sa dimension *hybride* car elle est inscrite dans un contexte socio - discursif. Dans le cas du texte littéraire, l'ethos prédiscursif joue un rôle important dans la publication et le positionnement de l'auteur dans le champ participant à l'élaboration de son image de soi. L'ethos discursif, soit l'image de soi, « à l'œuvre dans le discours passe par le corps du locuteur qui, même absent en termes physiques, s'apparente à une voix, « associée à la représentation » d'un « corps énonçant » historiquement spécifié ». ⁵⁷ il rajoute que « l'ethos littéraire contribue à façonner et cautionner des modèles de comportements (...) des idées nées s'y présentent à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire vécu ». ⁵⁸

La notion d'ethos telle que la conçoit l'analyse du discours permet d'aborder sous un angle nouveau la catégorie discursive de « l'autographie ». Ce néologisme renvoie à l'idée d'une écriture qui met en scène le moi sans recruter forcément le « bio ». ⁵⁹ Il rajoute que l'autographie gagne à être considérée comme lieu privilégié de l'élaboration d'une image de soi d'un auteur et de ce fait comme l'expression d'un positionnement dans une communauté ⁶⁰.

Pour Ruth Amossy :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait détaillé, ses qualités, ni même qu'il parle explicitement de lui, son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne

⁵⁷ MAINGUENEAU, Dominique, *Op. Cit.*, p.205.

⁵⁸ Ibid., p.209.

⁵⁹ DELORMAS, Pascale, Paris Créteil- Val de Marne(UPEC), 2007.

⁶⁰ Ibid.

*délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi*⁶¹.

Elle ajoute aussi que « *[la] posture qu'adopte le narrateur à travers les modalités de sa parole écrite module sa relation avec le lecteur et sa capacité à l'influencer et à l'émouvoir* ». ⁶²On peut examiner que l'éthos correspond à un ensemble de traits psychologiques qui sont les clichés typiques d'une époque, d'un lieu que la littérature participe à approuver et sur lesquels ils se maintiennent. Les personnages qui sont rendus agréables aux yeux du lecteur par le narrateur vont être les lieux de l'installation des règles et par conséquent de l'idéologie. En effet, le lecteur qui partage la même morale que le personnage/ narrateur, partage ses passions aussi. Le narrateur ne se satisfait pas d'interpréter les émotions ressenties par les personnages, ou de proposer une théorie psychologique implicite, il présente en plus une théorie pour l'exploitation rhétorique des appels émotifs lancés au lecteur.

III.5.3. Procédés énonciatifs de Benveniste à Ducrot

Les sciences du langage contemporaines ont remis à l'honneur la notion de l'éthos située dans les limites du discours et ne conservent des mœurs oratoires que celles verbales. Dans ce cadre, l'éthos est lié à la notion de l'énonciation qu'Emile Benveniste définit comme l'acte par lequel un locuteur mobilise la langue, la fait fonctionner par un acte d'utilisation. Il en résulte un intérêt nouveau pour les modalités selon lesquelles :

- ✓ **L'énonciation est par définition allocution** : elle postule sur le mode explicite d'un allocutaire et établit une relation discursive au partenaire qui place les figures du locuteur et de l'allocutaire dans une relation de dépendance mutuelle. C'est dans la lignée de cette linguistique de l'énonciation qu'on étudie les procédés linguistiques (les modalisateurs, les termes évolutifs) par lesquels imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message implicitement ou explicitement et se situe par rapport à lui (problème de la distance énonciative).
- ✓ **L'image de soi** : est ainsi appréhendée à travers les marques verbales qui la construisent, et la proposent aux partenaires de l'interlocution. La linguistique de l'énonciation fournit un premier encrage linguistique à l'analyse de l'éthos d'Aristote. Le prolongement que donne à ces travaux, Kerbrat Orecchioni sur la subjectivité dans le langage qui permet de mettre en évidence le « je » spéculaire au gré duquel

⁶¹ AMOSSY, Ruth, 1999, *Op. Cit.*, p. 9.

⁶² AMOSSY, Ruth, « Ethos » dans ARON, Paul, VIALA, Alain et SAINT JACQUES, 2002, pp.200-201.

s'effectue toute interlocution. La construction en miroirs de l'image des interlocuteurs apparaît déjà chez Michel Pêcheux en 1969 aux réflexions desquelles les pragmaticiens et les rhétoriciens s'alimentent. Pour Pêcheux, A et B, aux 2 bouts de la chaîne de la communication se font une image respective l'un de l'autre :

- ✓ L'émetteur A se fait une image de lui-même et de son interlocuteur B réciproquement le récepteur B se fait une image de l'émetteur A et de lui-même. En vertu de ce principe, Orecchioni suggère d'incorporer dans la compétence culturelle des 2 partenaires de la communication ...l'image qu'ils se font de l'autre et qu'ils imaginent que l'autre se fait d'eux-mêmes.

Ni Benveniste, ni ses successeurs immédiats ne reprennent cependant dans le terme d'éthos, dont le réemploi est dû en premier temps à Ducrot. C'est en se référant explicitement à Aristote qu'il l'intègre dans sa théorie polyphonique de l'énonciation, c'est à dire dans ce qu'il nomme une pragmatico-sémantique. Pour lui, il importe de ne pas confondre les instances intra discursives avec l'être empirique qui se situe en dehors du langage ; c'est à dire le sujet parlant réel : *« l'éthos est rattaché à « L », le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est à la source de l'énonciation qu'il se voit affubler de certains caractères qui, par contre coups, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante »*

III.5.4. L'éthos vu par l'analyse du discours : Dominique Maingueneau

Il s'agit une fois de plus de la façon dont le locuteur élabore une image de soi dans son discours : « ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos, est aussi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel » l'appréhendé indépendamment de sa prestation orale. Dominique Maingueneau 1993

Pour se conférer un certain statut susceptible de légitimer son dire, l'énonciateur doit s'inscrire dans une scène d'énonciation. Le fait d'autant plus facilement que chaque genre de discours comporte une distribution préalable des rôles. A l'intérieur de celle-ci, le locuteur peut choisir plus ou moins librement sa scénographie, à savoir un scénario préétabli qui lui convient et qui lui dicte d'emblée une certaine posture. L'image de soi du locuteur se construit ainsi en fonction des exigences de plusieurs cadres, que le discours doit intégrer harmonieusement.

Ainsi dans « *la lettre à tous les Français* » rédigée par François Mitterrand lors de la campagne présidentielle de 1988 ; on trouve l'imbrication d'une scène englobant celle du discours politique (avec le rapport à l'allocutaire que suppose une élection) d'une scène générique (l'écrit par lequel un candidat présente son programme à savoir politique, social, économique, culturel), d'une scénographie qui réunit deux individus entretenant une relation personnelle.

Dès lors, l'inscription du sujet dans le discours ne s'effectue pas seulement à travers les embrayeurs et les traces de la subjectivité dans le langage (modélisateurs, adjectifs, verbes...). Elle se fait aussi par l'activation d'un type et d'un genre de discours dans lequel le locuteur occupe une position définie à l'avance. C'est dans ce cadre que la notion d'éthos se relie, chez Maingueneau, au ton, terme préféré à celui de voix ; car il renvoie à l'écrit comme à l'oral. Le ton s'appuie à son tour sur une double figure de l'énonciation ; celle d'un caractère et d'une corporalité. Ces deux éléments dérivent des représentations sociales de certains types de caractères dans le sens psychologique du terme et d'une « *police tacite du corps, une manière d'habiter l'espace social* »⁶³. Liées à des postures, des façons de s'habiller, Maingueneau cite en exemple l'éthos du franc parlé qui caractérise « *Les tragiques* » d'Agrippa d'Aubigné.

III.5.5. Irving Goffman : De la Théorie de l'interaction à l'analyse conversationnelle

L'attention par les sciences du langage à la production d'une image de soi, dérive autant de recherches de l'américain Irving Goffman sur les interactions sociales que de la tradition rhétorique. C'est l'analyse des conversations qui s'est inspiré des recherches de Goffman sur la présentation de soi et les rites d'interactions. Goffman montre, en effet que toute interaction sociale définit comme : « *l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres* »⁶⁴ (exige que les partenaires doivent par leurs comportements volontaires ou involontaires une certaine impression d'eux-mêmes qui contribue à influencer leur partenaire dans le sens désiré.

Adoptant la métaphore théâtrale, Goffman parle de présentation : c'est pour lui c'est pour lui « *la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée pour influencer d'une certaine façon l'un des participants* »⁶⁵. Il parle aussi de rôle défini comme « le modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou

⁶³ MAINGUENEAU, Dominique, 1993

⁶⁴ GOFFMAN, Irving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La Présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

⁶⁵ Ibid.

utiliser en d'autres occasions ». Ces rôles constituent le modèle de comportement qu'utilise par exemple (le directeur dans une réunion avec ses employés, le juge à une séance de tribunal, l'infirmière avec ses malades, le père avec ses enfants) comportement + représentations = scénographie.

Représentation indissociable de l'influence mutuelle que désire exercer l'un sur l'autre des partenaires. La présentation de soi est donc tributaire (liée) à des rôles sociaux, à des données institutionnelles et situationnelles. Dans la mesure où elle est inhérente à tout échange social et soumise à une régulation socioculturelle. Elle dépasse largement l'intentionnalité du sujet parlant et agissant (intention socioculturelle). Ces notions sont complétées par la notion de face, dans « *les Rites d'interaction* » d'Irving Goffman, définie comme :

La valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi décliné selon certains attributs sociaux approuvés et, néanmoins partageables, puisque par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi⁶⁶.

III.5.6. Kerbrat-Orecchioni et la notion de face

Elle redéfinit la notion de face comme : « *l'ensemble des images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction de construire de soi-même et d'imposer aux autres* »⁶⁷. Les travaux sur les comportements dans la vie quotidienne fécondent la description des échanges verbaux où : « *ce que mettent en jeu des interactions, ce sont avant tout des relations interpersonnelles, initialisées socialement* ». Orecchioni examine des cas où le locuteur est confronté à des exigences difficilement compatibles comme celui où un conférencier au moment de prononcer un mot étranger au public hésite entre le prononcer trop vite bien ou passer pour paraître incompetent si sa prononciation est mauvaise.

Dans l'ensemble, Orecchioni donne et reprend le principe de gestion des faces pour montrer comment il réagit en langue des faits structuraux et formes conversationnelles pour plaire à l'autre et donner une image positive de soi. L'analyse conversationnelle relie ainsi les études

⁶⁶ GOFFMAN, Irving, 1974.

⁶⁷ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Rhétorique et interaction », *Après Perelman. Quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques? L'argumentation dans les sciences du langage*, KOREN Roselyne et AMOSSY Ruth (éd.), Editions L'Harmattan, Paris, 2002.

des phénomènes de langues à proprement parler à celle des interactions au sein desquelles l'image que le locuteur construit de soi et de l'autre est capitale.

Elle s'engage à mettre l'analyse de l'éthos oratoire en relation avec les phénomènes de politesse d'une part et la dynamique des échanges en face à face d'autre part. En effet, l'image discursive de soi se construit différemment dans un discours où l'orateur se présente en tenant compte de l'auditoire, mais sans que celui-ci ait droit de réponse. Dans un échange où les répliques des partenaires obligent chacun d'eux à réajuster sa présentation de soi.

III.5.7. Pierre Bourdieu : Ethos et habitus

Tandis que l'ethnométhodologie inspirée de Goffman reprend, reconduit et infléchit l'enseignement de la rhétorique d'Aristote en privilégiant l'image construite dans l'échange, la sociologie de Pierre Bourdieu, recherche les sources de l'efficacité en dehors des limites du discours, conférant une importance primordiale à l'autorité préalable de l'auteur. En effet, selon Bourdieu, le principe de l'efficacité de la parole n'est pas dans sa « *substance proprement linguistique* » et seul le caractère artificiel des exemples tirés de leur situation concrète peut faire croire que « *les échanges symboliques se réduisent à des rapports de pure communication* ». ⁶⁸

Selon lui, le pouvoir des mots réside dans « *les conditions institutionnelles de leur production et de leur réception* » ⁶⁹ c'est-à-dire dans l'adéquation entre la fonction sociale du locuteur et son discours au sein d'un rituel réglé. Un discours ne peut avoir d'autorité s'il n'est pas prononcé par la personne légitime à le prononcer dans une situation légitime donc devant des récepteurs légitimes. On voit que dans son analyse « *ce que parler veut dire* » le sociologue pose la primauté absolue de la situation et du statut institutionnel de l'orateur dans l'échange, c'est dans ce cadre que Bourdieu fait intervenir la notion d'éthos en lui donnant un sens différent de son acception rhétorique ordinaire : il en propose, en effet, une réinterprétation dans le cadre du concept d'habitus ; c'est-à-dire l'ensemble de dispositions louables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation.

En tant que composant de l'habitus, l'éthos désigne chez Bourdieu, les principes intériorisés (éducation et comportements au niveau de la société) guidant notre conduite à notre insu : l'Hexis, corporel se réfère, quant à elle, à des postures, à des rapports au corps également

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Editions Fayard, Paris, 1982,

⁶⁹ Ibid.

intériorisés. Tous deux permettent de rendre compte des postures qu'un agent social adopte lorsqu'il est engagé dans un échange quelconque ; les façons acquises de dire et de se présenter interviennent.

III.5.8. Ethos et imaginaire social : Ethos discursif et Ethos Prédiscursif ou préalable

Et en effet, c'est bien l'image que le locuteur construit, délibérément ou non, *dans son discours*, qui constitue un composant de la force illocutoire. Nous sommes là sur le plan de l'ethos discursif; pour en rendre compte, les sciences du langage offrent des instruments précieux. Cependant l'image élaborée par le locuteur s'appuie sur des éléments préexistants, comme l'idée que le public se fait du locuteur avant sa prise de parole, ou l'autorité que lui confère sa position ou son statut. Nous sommes là sur le plan de l'ethos préalable ou prédiscursif (notion développée par R. Amossy, D. Maingueneau et G. Haddad dans les *Images de soi dans le discours*, Amossy, 1999).

On appellera donc ethos ou image préalable, par opposition à l'ethos tout court (ou ethos oratoire, qui est pleinement discursif), l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole. Cette représentation, nécessairement schématique, est diversement modulée par le discours. L'ethos préalable s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. Il précède la prise de parole et la conditionne partiellement. En même temps, il laisse dans le discours des traces tangibles qui sont repérables tantôt dans des marques linguistiques, tantôt dans la situation d'énonciation qui est au fondement de l'échange.

Cependant, la position du locuteur dans un champ donné lui confère pour s'exprimer (dans un domaine de spécialisation ou dans un autre) une légitimité et un statut qui ne sont pas les seules données pré discursives. Comme l'auditoire, l'éthos est tributaire d'un imaginaire social et se nourrit des stéréotypes de son époque : l'image du locuteur est nécessairement prise sur des modèles culturels. Il faut donc tenir compte de l'image qui s'attache à ce moment précis à la personne du locuteur, à la catégorie dont il participe. Il faut avoir accès au stock d'images d'une société donnée ou encore connaître l'image publique d'une personnalité politique ou médiatique. Il faut prendre en considération :

- 1- L'image que l'on se fait de la catégorie sociale, professionnelle, éthique, nationale du locuteur.

- 2- Image singulière qui circule d'un individu au moment de l'échange argumentatif.
- 3- La possibilité d'image différente, voire antagoniste du même locuteur selon l'auditoire visé.

Comment retrouver l'image préalable du locuteur ? Comment avoir accès à l'idée qu'il se fait de l'image qu'on a de lui ? Comme pour l'auditoire, c'est principalement dans le discours qu'on retrouve les traces des stéréotypes qui fournissent à la construction de l'éthos sont point de départ. Il est, bien évidemment, nécessaire de mobiliser la connaissance qu'on possède d'un imaginaire collectif.

Cependant, le stéréotype auquel l'analyste fait appel déconstruit ou reconstruit au gré des stratégies argumentatives qui sont inscrites dans le texte même ; et qu'on peut repérer facilement. Une analyse des images de soi dans le discours doit être doublée d'une connaissance de la situation d'énonciation et de la représentation préalable de l'orateur ce qui permet ainsi de voir comment se met en place un éthos qui contribuera aux caractères persuasifs de l'argumentation.

En effet, c'est bien l'image que le locuteur construit délibérément ou non dans son discours qui constitue un composant de la force illocutoire. Nous sommes là sur le plan de l'éthos discursif ; les sciences du langage offrent des instruments précieux pour rendre compte, l'image élaborée par le locuteur s'appuie sur des éléments préexistants. Comme l'idée que le public se fait du locuteur avant sa prise de parole ou l'autorité que lui confie sa position ou son statut. Nous sommes là sur le plan de l'éthos préalable ou prédiscursif, notion développée par Dominique Maingueneau.⁷⁰ On appellera donc *éthos* ou *image préalable* l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole par opposition à l'éthos tout court (éthos discursif).

L'éthos préalable s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne. Il précède la prise de parole et la conditionne en même temps qu'il laisse dans le discours des traces tangibles repérables dans les marques linguistiques et dans la situation d'énonciation qui est au fondement de l'échange. C'est dans cette perspective qu'on est amené à intégrer dans une analyse du discours les considérations de la sociologie et de la rhétorique sur la réputation de l'orateur (rhétorique classique).

⁷⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Image de soi dans le discours*, 1990

En effet, l'image que projette le locuteur de sa personne fait usage de données sociales et individuelles qui jouent nécessairement un rôle dans l'interaction. Ex : dans un discours politique (un candidat à la présidentielle) au moment de prendre la parole doit tenir compte de l'image que le public possède de sa personne. Il s'appuie sur cette représentation pour la reconduire ou la transformer.

L'homme politique peut ainsi fonder sa parole sur sa dignité de président ou sur son image de politicien intègre. Mais il peut aussi tenter de construire une image qui n'est pas en accord avec ce que ses allocutaires savent de lui ou avec l'autorité qui lui est officiellement déléguée. Il ressort pour analyser un discours ou plus exactement l'image de soi de l'orateur, il importe d'examiner :

- 1- **Au niveau prédiscursif** : le statut institutionnel du locuteur, les fonctions ou la position dans le champ qui confère une légitimité à son dire. L'image que l'auditoire se fait de son discours. Préalablement à sa prise de parole (la représentation collective).
- 2- **Au niveau discursif** : l'image qui dérive de la distribution des rôles au sein du choix d'une scénographie. L'image que le locuteur projette de lui-même dans son discours telle qu'elle s'inscrit dans l'énonciation et la façon dont il travaille les données pré-discursives.

III.6. Dimension Rhétorique et Pragmatique : Topoi et Stéréotypes

On a vu que la topique dans ses dimensions rhétorique et pragmatique est relayée par la conception moderne du lieu commun comme opinion partagée, thème familier ou idée reçue. Or, le lieu commun s'exprime à travers une grande variété de formes verbales : il n'a pas *a priori* de cadre linguistique et peut se dire dans une description comme dans un récit éculé ou une formule banale. Dans cet ensemble flou où relève du lieu commun tout ce qui est perçu comme déjà connu, déjà dit, familier et partagé, il faut signaler deux grandes catégories : celle qui regroupe les généralisations exprimées en toutes lettres, des énoncés doxiques, et celle qui se rapporte aux représentations sociales qui émergent dans le discours sur un mode plus ou moins implicite. La première sera disposée comme : **sentence** pour rester fidèle au texte aristotélicien. La seconde se laisse appréhender à travers une notion forgée au xx' siècle, qui a déjà été évoquée en relation avec l'auditoire et l'ethos : **le stéréotype**.

III.6.1. La sentence Aristotélécienne ou la phase générique de la linguistique contemporaine

« La sentence est une affirmation portant non pas sur des faits particuliers [...] mais sur des généralités ».⁷¹ Voici quelques uns des exemples qu'il fournit : « Il n'est personne qui soit heureux en tout », « Il n'est pas amoureux celui qui n'aime pas toujours », « Il n'est personne parmi les hommes qui soit libre ». Aristote distingue les sentences qui se suffisent en soi, comme celles mentionnées ici, de celles qui doivent s'accompagner d'une démonstration pour être probantes. Les premières relèvent de l'opinion commune ou semblent s'imposer d'elles-mêmes, comme : « Le plus grand bien pour un homme c'est, à notre avis du moins, de bien se porter. » Les secondes présentent la raison de la vérité générale qu'elles énoncent.

Dans le cadre de la rhétorique antique, l'usage des « sentences consacrées peut accroître les chances de susciter l'adhésion car leur caractère général, justifié par le consentement unanime, en fait ressortir l'à-propos » (*ibid.* : 258). Il est intéressant, cependant, de voir à quel point les exemples qu'Aristote donne dans ce cadre font ressortir le caractère daté de ce qui fait le consensus. Ainsi le fait de dire à des gens qu'on veut encourager à se battre alors qu'ils sont plus faibles que l'ennemi : « Mars est pour les uns comme pour les autres » ou s'ils n'ont pas sacrifié : « Le seul augure vraiment bon, c'est de se battre pour son pays »⁷² ne fait guère plus sens de nos jours. Pour être effectives, les sentences doivent énoncer des vues qui sont admises par l'auditoire auquel s'adresse le discours.

La sentence aristotélécienne correspond à la phrase générique de la linguistique contemporaine dont « la caractéristique est d'exposer une relation devenue indépendante en quelque sorte des situations particulières, un état de choses ou situation potentielle et non réelle ».⁷³ Elle vient légitimer un cas particulier à partir d'une sagesse globale. Lorsqu'elle se donne comme une vérité générale puisée dans la sagesse collective, elle revêt l'aspect du proverbe : « Chassez le naturel, il revient au galop », « Tout ce qui brille n'est pas or », « Les petits ruisseaux font les grandes rivières », etc. On est dès lors dans le domaine de la parémie, c'est-à-dire des « énoncés que l'on attribue au sens commun et dont la forme linguistique peut être variable : proverbes, locutions proverbiales, maximes, etc. ».⁷⁴ Pour Aristote, il est d'ailleurs « inconvenant » de parler par sentence si l'on n'a pas atteint un âge respectable ou si

⁷¹ Aristote, *Op. Cit.*, p.254.

⁷² *Ibid.*, p.258.

⁷³ KLEIBER 198, p.245.

⁷⁴ DOMINGUEZ 2000, p.19.

on n'a aucune expérience sur le sujet dont il est question. En d'autres termes, la sentence n'est efficace que dans son rapport à l'ethos de l'orateur.

III.6.2. Le stéréotype, Une représentation collective

La notion de stéréotype a déjà été présentée dans son rapport constitutif à l'auditoire et à l'ethos (*La Rhétorique* 1, 1 et 2). Rappelons qu'au sens restreint du terme, le stéréotype peut se définir comme une représentation ou une image collective simplifiée et figée des êtres et des choses que nous héritons de notre culture, et qui détermine nos attitudes et nos comportements. Considéré tantôt comme une croyance et tantôt comme une opinion, il relève toujours du préconstruit et s'apparente souvent au préjugé. Dans la pratique des questionnaires de sociologie, il est repéré et décrit à l'aide de la méthode attributive : on associe à un groupe une série d'adjectifs qui le caractérisent⁷⁵. La notion de stéréotype est surtout utilisée dans les sciences sociales pour déterminer les images de l'autre et de soi qui circulent dans une communauté donnée. Elle vient en ce sens préciser le lieu commun dont elle constitue un aspect particulier dans la mesure où elle désigne une représentation sociale qui est le prisme à travers lequel les interactants perçoivent les membres d'un groupe étranger ou encore leur propre identité.

Comme le lieu commun ou l'idée reçue, le terme de stéréotype est affecté d'un fort coefficient de péjoration : il manifeste la pensée grégaire qui dévalue la doxa aux yeux des contemporains. Le stéréotype joue un rôle important dans l'argumentation. Au niveau du repérage, il ne faut pas oublier que le stéréotype s'énonce rarement avec tous ses attributs, même si ceux-ci sont dits « *obligés* ». Sans doute peut-on trouver des discours où le schème collectif étale ses constituants de façon particulièrement voyante. Le stéréotype doit souvent être recomposé à partir d'éléments diversifiés qu'il faut ramener au trait typique.

Le stéréotype peut apparaître de façon éparsée plutôt que ramassée, exigeant alors une mémorisation plus grande et un travail de liaisons plus élaboré. Qui plus est, certaines caractéristiques du schème familier peuvent être purement et simplement omises, sans empêcher pour autant l'activation du stéréotype. Lorsque celui-ci est fragmentaire, le texte peut miser sur le savoir du lecteur pour compléter par un automatisme les traits passés sous silence et remplir les cases vides.⁷⁶

⁷⁵ AMOSSY, Ruth, et HERSCHBERG, Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Editions Armand Colin, Paris, « 128 », 1997.

⁷⁶ Ibid.

Comment le stéréotype, en tant que schème qui doit être activé par le destinataire et rapporté à un modèle culturel connu, peut-il contribuer au bon fonctionnement de l'argumentation ? En tant que représentation collective figée qui participe de la doxa ambiante, il fournit comme tout lieu commun le terrain sur lequel pourront communier les interactants. Dans le champ de l'argumentation, le stéréotype est fonctionnel et constructif. Il faut bien voir, cependant, qu'il peut nuire à l'entreprise de persuasion comme il peut la favoriser.

Si, en effet, l'allocutaire détecte aisément dans le discours des représentations sociales qui appartiennent au groupe adverse ou qui, pour une raison ou une autre, lui paraissent inadmissibles, la seule présence du stéréotype suffira à disqualifier les positions de l'argumentateur. Si, par contre, il adhère aux images toutes faites qui sont mises sous ses yeux, il pourra se laisser porter par l'argumentation qui s'alimente aux représentations issues de sa propre vision du monde.

Il faut bien voir cependant que les usages rhétoriques du stéréotype ne visent pas simplement à produire une réaction de rejet ou d'adhésion immédiate. Les représentations collectives peuvent être mobilisées selon des modalités complexes qui en déterminent l'impact. Tantôt son effet varie en fonction de l'insertion du stéréotype dans des argumentaires spécifiques portés par des systèmes de valeurs différents. Par ailleurs, chaque discours peut mobiliser à son profit un ensemble de stéréotypes qu'il module différemment (par le pathos, l'ironie, la distanciation critique ...) ou dont la juxtaposition ou l'interférence produira un effet particulier.

III.7. Logos et Pathos : Entre Raison et Passions

L'instruction rhétorique, résume C. Plantin, nous apprend que la persuasion complète est obtenue par la conjonction de trois « opérations discursives ». Le discours doit enseigner, plaire, toucher (*docere, delectare, movere*) : « car la voie intellectuelle ne suffit pas à déclencher l'action ». ⁷⁷ En d'autres termes, s'imposer à la raison ne signifie pas ébranler la volonté qui autorise l'action. Cette division a donné naissance au doublet « *convaincre-persuader* », le premier s'adressant aux facultés intellectuelles, le second au cœur. Face à une perspective intégrative qui insiste sur le lien organique entre conviction et persuasion, logos et pathos, on trouve des prises de positions qui les dissocient radicalement en insistant sur leur autonomie respective, voire leur antinomie.

⁷⁷ Plantin 1996, p. 4.

Tantôt c'est la conviction rationnelle qui reçoit tous les honneurs; tantôt c'est au contraire l'art de toucher et de mouvoir en émouvant qui est loué. La question des passions et de leur mobilisation dans l'entreprise de persuasion montre bien à quel point la rhétorique dépend d'une vision anthropologique. Elle est intrinsèquement liée à une conception changeante de la rationalité humaine et du statut des affects chez le sujet pensant.

Le livre de G. Mathieu Castellan (2000) sur la *Rhétorique des passions* permettent de saisir les modifications qu'a subies l'importance accordée au sentiment en fonction de l'espace culturel et idéologique où se déploie la réflexion sur l'art de la parole efficace. Qu'il nous suffise ici de mentionner quelques cas exemplaires parmi ceux qui ont soutenu les raisons du cœur, dont celui des préceptes bien connus de Pascal :

Quoi que ce soit qu'on veuille persuader, il faut avoir égard à la personne à qui on en veut, dont il faut connaître l'esprit et le cœur, quels principes il accorde, quelles choses il aime [...] De sorte que l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison.⁷⁸

Pour Pascal, s'adresser à l'entendement est insuffisant si l'on ne se soucie pas de l'agrément qui influe directement sur les conduites. De même Lamy ne conçoit de persuasion que dans le mouvement qui tient compte des intérêts des auditeurs, lesquels peuvent être contraires à la thèse qu'on tente de leur faire admettre. « *L'éloquence ne serait donc pas la maîtresse des cœurs, et elle y trouverait une forte résistance, si elle ne les attaquait par d'autres armes que celles de la vérité. Les passions sont les ressorts de l'âme, ce sont elles qui la font agir* ». ⁷⁹ Face à ces positions qui font sa part à la nature humaine, signalons celle de Gibert qui se prononce contre la conviction et en faveur de la persuasion fondée sur l'appel au sentiment qui fonde la véritable éloquence.

La première est *l'assujettissement de l'esprit à une vérité*, sur la claire connaissance du rapport qu'elle a avec les raisons qui la prouvent. La seconde, *est l'assujettissement efficace de la volonté à l'amour*, ou à la haine d'une action. De telle sorte que l'esprit est déjà assujetti à une vérité par les raisons les plus claires, sans qu'il y ait encore une vraie Persuasion. Il y en a une, lorsque le cœur est vaincu. ⁸⁰La prise en compte des passions qui meuvent l'être humain donne ainsi naissance à une vision de la rhétorique comme art de toucher les cœurs. La capacité à

⁷⁸ PASCAL, 1914, p.356.

⁷⁹ LAMY, Bernard, 1998, p.229. 1^{ère} éd. 1675

⁸⁰ GIBERT, 1730, p. 251, cité dans FUMAROLI, 1999, p. 886.

émouvoir est alors décrite comme un don d'éloquence qui fait la supériorité du véritable orateur. On trouve déjà cette conception chez Quintilien :

Mais de savoir ravir et enlever les juges, leur donner telle disposition d'esprit qu'on veut, les enflammer de colère ou les attendrir jusqu'aux larmes, voilà ce qui est rare. C'est néanmoins par-là que l'orateur domine, et c'est ce qui assure à l'éloquence l'empire qu'elle a sur les cœurs⁸¹ (cité

À l'âge classique, l'éloquence en vient souvent à s'opposer à la rhétorique, considérée comme contrainte et artificielle alors que l'éloquence est une parole issue des profondeurs qui parvient à ébranler l'être humain au plus profond de lui-même pour lui faire saisir une vérité intérieure ou pour le mener au bien. On trouve ainsi des attitudes très diverses en tout ce qui concerne la fonction des émotions dans l'art oratoire. Pour les uns, elles sont le levier de la véritable éloquence. Pour les autres elles apparaissent comme un moyen inévitable, bien que regrettable, pour parvenir à des résultats concrets: l'homme se dirige selon ses passions et ses intérêts plus que selon sa raison. Pour les autres, enfin, elles constituent un moyen sûr de manipuler l'auditoire, dont il est essentiel de s'assurer la maîtrise.

Aristote considérait ainsi qu'il ne faut pas «pervertir» le juge en éveillant en lui des sentiments qui pourraient interférer avec une évaluation objective des choses. Cicéron, au contraire, fait dire à Antoine que l'orateur se doit « *de gagner la faveur de celui qui l'écoute, surtout d'exciter en lui de telles émotions qu'au lieu de suivre le jugement et la raison, il cède à l'entraînement de la passion et au trouble de son âme* ». ⁸²On voit pourquoi la notion d'une persuasion qui s'adresse aux cœurs a pu devenir objet de litige.

Certaines théories de l'argumentation sont contre l'usage des passions dans le discours. Plus encore que la rhétorique, la logique informelle et la plupart des théories de l'argumentation ont pris parti contre l'ingérence des émotions dans le raisonnement logique et dans l'interaction argumentative. C'est qu'elles ne partent pas de la triade logos-ethos-pathos : c'est au logos comme discours et raison qu'elles réservent principalement leur attention. La tentative d'amener l'auditoire à une position donnée est conçue comme une entreprise s'effectuant par des voies rationnelles, qui excluent tout recours au sentiment considéré comme irrationnel. Van Eemeren et ses collaborateurs sont très nets sur ce point:

⁸¹ QUINTILIEN, cité dans MOLINIE 1992, p.251.

⁸² CICERON II 1966, p. 178.

L'argumentation est une activité de la raison, ce qui indique que l'argumentateur a pris la peine de réfléchir au sujet. Avancer un argument signifie que l'argumentateur cherche à montrer qu'il est possible de rendre compte rationnellement de sa position en la matière. Cela ne signifie pas que les émotions ne peuvent pas jouer un rôle lorsqu'on adopte une position, mais que ces motifs internes, qui ont été assimilés par le discours, ne sont pas directement pertinents comme tels. Quand les gens proposent des arguments dans une argumentation, ils situent leurs considérations dans le royaume de la raison.⁸³

La revalorisation des passions ou du pathos a été utilisée dans les travaux de Douglas Walton. Dans son ouvrage *The place of emotion in argument* daté de 1992, Walton a montré la légitimité des émotions dans le processus argumentatif. Il insiste que le fait que « *les appels à l'émotion ont une place légitime, voire importante dans le dialogue persuasif* ». ⁸⁴ Sa théorie de l'argumentation octroie désormais une place à l'émotion. Il constate qu'on a tendance à y avoir un appel à la foule où la passion rhétorique cherche à mobiliser le peuple en vue d'une action portée par l'enthousiasme. Il importe de considérer l'objectif de l'orateur dans le cadre de la situation de discours qui est la sienne ou du genre qu'il a sélectionné : un discours épideictique, par exemple, dont le but est de réaffirmer l'identité du groupe et de le ressouder autour de valeurs morales, peut faire appel aux sentiments.

Cette approche est développée dans les théories des types de dialogues proposés par Walton selon laquelle c'est la nature du cadre dialogal qui décide de la volonté des arguments mobilisés. Les six types idéaux que dégage Walton sont

- La persuasion
- L'enquête
- La négociation
- La quête de l'information
- La délibération
- L'éristique

Dans le domaine de la rhétorique, ce sont d'abord les travaux de Michel Meyer qui, tout en contribuant à diffuser la pensée de Chaim Perelman, ont montré l'importance capitale des passions et en ont radicalement réévalué le rôle dans l'argumentation. Ces éclaircissements apparaissent dans l'édition que Meyer a donnée de la rhétorique d'Aristote (dans *La Rhétorique* Livre de Poche, 1991). La mise en évidence de la place des émotions dans

⁸³ VAN EEMEREN et al. 1996, p.2; je traduis

⁸⁴ WALTON, Douglas, 1992

l'argumentation et pas seulement dans une rhétorique conçue comme éloquence ou dans une démystification des manipulations rhétoriques se poursuit dans la sémiostylistique de Georges Molinié (dont le *Dictionnaire de rhétorique* insiste sur la centralité des passions 1992, pp. 250-266) et dans les travaux de Christian Plantin et de Patrick Charaudeau, sous l'impulsion des développements récents des sciences du langage. Avant de s'engager plus avant dans l'analyse du pathos autorisée par ces développements, il n'est pas inutile de résumer quelques-unes de leurs avancées.

Dans son travail sur les émotions comme objets de construction argumentative, Raphael Micheli (2008) fait un point utile sur le renouveau des conceptions dans le domaine de la rhétorique et des sciences du langage. Il met en lumière la relation désormais établie en sciences sociales, mais aussi en philosophie, entre émotion et cognition et en particulier sur le fait que les émotions sont considérées moins dans leur dimension de sensation, que dans celle de jugements de valeur. Micheli s'appuie sur ces travaux pour montrer que dans une perspective rhétorique, les émotions n'ont pas seulement des effets cognitifs (elles influent sur le jugement de l'auditoire), elles ont aussi des origines cognitives, elles sont enracinées dans des ensembles de croyances et de jugements qui les justifient aux yeux de ceux qui les éprouvent.

La conséquence de cette position est que, contrairement à ce qu'on pose en général (c'est, par exemple, la thèse mentionnée plus haut de Michel Meyer) les émotions ne sont pas imperméables aux arguments. Ainsi la colère n'est pas une force purement irrationnelle, elle peut être, par exemple, une réaction à l'idée d'une insulte qui nous a été injustement infligée, et se dissiper si l'insulte est démentie par des preuves rationnelles. Sur cette base, Micheli souligne le fait que les émotions sont *argumentables* et peuvent être argumentées par des locuteurs qui cherchent tantôt à les justifier, tantôt à les délégitimer. Il ne suffit donc pas de poser que le pathos est un adjuvant qui contribue à l'entreprise de persuasion en affectant l'auditoire ; il faut aussi tenir compte du fait que les émotions, qui reposent sur des croyances et des jugements, sont elles-mêmes ouvertes à l'argumentation.

Toutes ces approches remettent fondamentalement en cause la dichotomie du logos et du pathos dont souffrent non seulement les théories contemporaines de l'argumentation, mais aussi les rhétoriques qui admettent la triade aristotélicienne logos-ethos-pathos. Il n'y donc aucune raison de voir dans l'émotion une interférence indue. C'est dans cette perspective que

l'argumentation dans le discours s'exerce à rechercher dans la trame même des textes l'intrication constitutive du pathos et du logos.

III.7. 1. Figures dans l'argumentation : Entre Logos et Pathos

Si, durant l' Antiquité, les figures paraissent indissociables de l'entreprise de persuasion, il n'en va pas nécessairement de même dans les périodes qui suivent. Marc Bonhomme (2009) parle du trajet en boucle qui a conduit d'une approche argumentative généralisée à un décentrement massif, puis à un retour aux vertus persuasives de ce qui en était *venu* à être considéré comme un pur effet stylistique. En effet, d'Aristote à Quintilien, de la *Rhétorique* à *Herennius* ou à Cicéron, les figures sont censées contribuer à emporter l'adhésion de l'auditoire. Le revirement qui s'opère peu à peu s'effectue dans deux directions essentielles, déjà présentes dans les traités anciens, mais qui deviennent prédominantes à l'âge classique : l'orientation pathémique, qui lie les figures de façon exclusive aux passions et l'orientation ornementale, qui y voit un pur effet de style.

Les figures sont des formes verbales dont il s'agit d'étudier la valeur argumentative en contexte. Il faut donc voir les potentialités de la comparaison, de l'**hyperbole** ou du **zeugma**, en tenant compte du fait que seul l'usage qui en est fait au cours d'une interaction argumentative singulière leur confère leur poids et leur impact. Nous ne pourrions donner ici que quelques exemples d'exploitation des figures, en renvoyant au réservoir raisonné que constituent les rhétoriques classiques et les traités des tropes.

C'est la nouvelle rhétorique de Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958) qui, la première, a rompu avec la longue tradition des « *fleurs de rhétorique* » pour remettre à l'honneur la fonction argumentative des figures. Elle a été suivie en cela par différents travaux contemporains dont ceux de Reboul (1991), mais aussi de Plantin (2008), de Fahnestock (1999) ou de Tindale (2004), pour ne citer que ceux-là. Ces approches ont en commun de refuser la division entre *inventio* et *elocutio* et d'intégrer pleinement tout ce qui relève du figurai dans l'ensemble des moyens verbaux qui visent à persuader ou encore à infléchir des façons de penser et de voir. Elles s'opposent aussi à la dévalorisation, dans les théories de l'argumentation, des figures considérées comme ornementales afin de leur restituer la place d'honneur qui leur est due.

Au-delà de son rattachement à l'ornemental, la figure a souvent été rapportée presque exclusivement au pathos. En effet pour Lamy, les figures sont « *les caractères des passions*

»⁸⁵: l'effet de style frappe et émeut, l'esthétique a le pouvoir de toucher les cœurs. Les prémisses du rhétoricien sont qu'il faut savoir exciter les passions pour persuader et que chaque type de figure contient des traits qui sont aptes à produire des effets particuliers : la répétition frappe les esprits, les hypotyposes suscitent des émotions vives, les exclamations font partager la douleur en l'exprimant ...etc. C'est ce que résume bien Roland Barthes dans son « *Ancienne rhétorique* »:

... par les figures nous pouvons connaître la taxinomie classique des passions [...] Par exemple : **l'exclamation** correspond au rapt brusque de la parole, à l'aphasie émotive; [...] **l'ellipse**, à la censure de tout ce qui gêne la passion; [...] la **répétition** au ressassement obsessionnel des « bons droits » ; **l'hypotypose**, à la scène que l'on se représente vivement, au fantasme intérieur, au scénario mental (désir, jalousie, etc.).⁸⁶

III.7. 2. Figures de la rhétorique : Figures de style / Figure du discours

Bien que l'argumentation soit à l'évidence une partie de la rhétorique, on a trop souvent dissocié ces deux notions pour s'intéresser principalement aux procédés formels du discours. C'est le cas notamment depuis les traités de la Renaissance. L'Occident moderne, à la différence de l'Antiquité, semble-t-il, s'est surtout attaché à la défense et à la correction des langues et un certain formalisme est né de cet état d'esprit, principalement en France à l'époque classique. Jusqu'au *Traité de l'argumentation* de Perelman et Olbrechts-Tyteca, la figure de rhétorique est surtout perçue comme figure de style et les traités de rhétorique comme des ouvrages *d'art poétique*. Il est vrai que l'éloquence n'est plus un art très utile dans les monarchies et l'on préfère cultiver le genre « *épidictique* » en délaissant la notion d'argumentation.

L'esprit classique veut donc que la figure soit un simple ornement du langage, même si cette fioriture fait partie intégrante de tout discours élaboré. Les traités d'interprétation musicale de l'époque font aussi état des indispensables ornements de la phrase mélodique les figures de rhétorique peuvent apparaître, consciemment ou non, au moment même de la production du discours, comme des composantes à part entière de l'acte d'énonciation. Mais lorsqu'un orateur utilise spontanément les figures dans un discours improvisé parce que ces « *procédés* » lui viennent tout naturellement à l'esprit, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de distinction aussi nette entre le naturel et l'artificiel du langage. Freud, dans ses études sur le rêve et le mot

⁸⁵ LAMY, Bernard, 1998, p.231.

⁸⁶ BARTHES, Roland, 1994, pp.330-331.

d'esprit, a justement montré à quel point des figures telles que les métaphores et les néologismes pouvaient jaillir spontanément de notre inconscient.

Pour Aristote, les figures (*schémata*) s'expliquaient par l'insuffisance du langage à entrer en adéquation avec la complexité de la pensée. La rhétorique classique, principalement aux XVIIe et XVIIIe siècles, a développé l'idée de la figure comme ornement du discours du point de vue des techniques d'expression et, au plan théorique, a conservé manifestement la conception antique d'un langage impropre à rendre compte de toutes les idées et de tous les sentiments.

III.7. 3. Classifications des figures : Classification traditionnelle

On ne peut ici énumérer les nombreuses classifications proposées par les rhétoriciens depuis des siècles. Les uns divisent les figures en trois catégories, d'autres en sept. Les structuralistes ont méprisé ces taxinomies en raison de leur caractère arbitraire et non scientifique. Il n'était évidemment pas facile de classer certaines figures dans un chapitre plutôt qu'un autre : par exemple de nombreuses figures de construction comme **le chiasme** sont également des figures de pensée ; de même que les figures de **l'ironie** sont considérées par certains auteurs comme des tropes, etc. Mais peu importe, si l'on reconnaît dans ces classifications, souvent refondues, une utilité essentiellement pédagogique. Certains disciples de R. Jakobson ont été jusqu'à penser que toute la rhétorique de l'*elocutio*, c'est-à-dire des figures (et d'une certaine manière la rhétorique tout court), se ramenait aux deux pôles essentiels correspondant aux axes de la sélection et de la combinaison : **la métaphore** et **la métonymie**.

De la **nouvelle classification** On retiendra ici deux types de classification issus de la recherche contemporaine. L'une est fondée sur une distinction entre deux classes, l'autre propose un vaste tableau :

III.7. 3. 1. La dichotomie figures macrostructurales/microstructurales :

Proposée par G. Molinié, cette distinction fait apparaître deux catégories fondamentales de figures. Les microstructurales concernent « *le matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé* »⁸⁷ et « *se signalent d'emblée à l'interprétation* ». ⁸⁸C'est le cas du **chiasme**, de **l'homéotéleute** et de **l'hyperbate**, par exemple. En revanche, les macrostructurales « *ne s'imposent pas d'emblée à réception pour que le discours soit acceptable ; elles sont donc*

⁸⁷ *Dictionnaire de rhétorique*

⁸⁸ *Ibid.*

rarement certaines ; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments ». ⁸⁹ C'est le cas notamment de **l'allégorie**, de **l'hypotypose** et de **la prosopopée**. L'intérêt de cette classification simple est d'éviter l'arbitraire et les nombreuses imprécisions des taxinomies classiques.

III.7. 3. 2. La classification du Groupe Mu

Groupe également soucieux de remédier à l'empirisme des classifications antérieures, le Groupe Mu dispose les figures dans un tableau à double entrée, ⁹⁰ en essayant de donner à la rhétorique de l'*elocutio* de l'importance. La première entrée distingue les domaines opératoires : les figures (qui reçoivent le nom générique de *métaboles*) sont divisées en *métaplasmes* (opérations sur la morphologie), en *métataxes* (sur la syntaxe), en *métasémèmes* (sur la sémantique) et en *métalogismes* (sur la logique). La deuxième entrée énumère les quatre opérations (simplifiées) : suppression, adjonction, suppression adjonction et permutation. À titre d'exemple, l'ellipse et le zeugme sont classés dans la catégorie des métataxes par suppression.

III.7. 3. 3. Classification retenue

On peut proposer le classement suivant, inspiré des traités classiques, sur lequel se fondera le plan du présent ouvrage :

- **Les figures de sens** : ce sont essentiellement les *tropes*, au sens relativement restreint qu'on donne aujourd'hui à ce terme ancien assez vaguement défini, c'est-à-dire les figures de transfert sémantique. Au sens littéral d'un terme ou d'une locution (signifié non figurai) se substitue ainsi un sens figuré au moyen de la métaphore, de la métonymie, de la synecdoque, de la métalepse, etc.
- **Les figures de mots** : elles concernent les jeux sur le lexique (néologismes, archaïsmes, étymologismes, antanaclases...) et les jeux sur les sonorités (assonances, allitérations...)
- **Les figures de pensée** : cette catégorie regroupe notamment les figures de l'ironie, du paradoxe, ainsi que celles de l'intensité (hyperbole, litote...), de l'énonciation et de la dialectique (apostrophe, prosopopée, prolepse, épanorthose, parenthèse...)

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Groupe Mu, Editions. 1982, p. 49.

- **Les figures de construction** : ce sont les figures qui jouent sur la symétrie (chiasme...), diverses constructions atypiques (anacoluthes, asyndète, hypallage, zeugme...), ainsi que les répétitions et les accumulations (anaphore, épanalepse, pléonasme, gradation...).

III.8. Les figures de sens et tropes

Le mot « trope » a pour étymologie *tropos*, signifiant « détour » ou « conversion », terme qui vient lui-même du verbe *trépo*, signifiant « tourner ». Dumarsais donne de ces figures la définition suivante : « Elles sont ainsi appelées parce que, quand on prend un mot, dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre ».⁹¹ Les tropes sont donc des procédés de substitution, ou plus exactement de transfert sémantique entre un terme (ou un ensemble de termes) et un autre. Les deux tropes fondamentaux sont, d'une part, la **métaphore**, fondée sur l'analogie (dire de quelqu'un qu'il est un *aigle* revient à lui prêter des qualités d'intelligence et de majesté) et, d'autre part, la **métonymie**, fondée sur des rapports de contiguïté renvoyant à la connaissance du monde (lire un *Simenon* signifie lire un livre de cet auteur), figure elle-même associée à la **synecdoque** qui repose plutôt sur un rapport d'inclusion (le *cétacé* pour la baleine).

On distingue communément le sens propre du sens figuré. Lorsqu'on parle par exemple d'un jeune loup, le sens propre renvoie à l'animal et le sens figuré à la personne ambitieuse dont il est question dans l'énoncé. On dira que le signifiant « loup » (noté « Sa »), c'est-à-dire le terme au sens purement linguistique, renvoie à deux signifiés : Sé1 (l'animal, au sens propre) et Sé2 (le cadre dynamique, sens figuré). Cet exemple est celui d'une métaphore, mais le schéma triangulaire Sa-Sé1-Sé2 est le même pour les autres tropes. Le principe de substitution ne suffit pas à définir le trope. Encore faut-il une raison rhétorique ou stylistique à ce transfert sémantique.

Lorsque Doña Sol dit à Hernani, dans la pièce de Victor Hugo : « Vous êtes mon lion superbe et généreux », il va sans dire que la métaphore « lion » ajoute du sens à la notion d'homme valeureux qu'elle veut exprimer. Les connotations habituelles de « lion » permettent ainsi d'exprimer en un seul mot les notions de courage, d'esprit altier, de sérénité et de justice qui ne conviennent pas au tigre, par exemple, reconnu souvent comme un animal solitaire, cruel et fourbe. Le trope apporte donc nécessairement une plus-value sémantique à l'énoncé. De

⁹¹ Dumarsais, *Des tropes*, Editions Flammarion, Paris, 1^{ère} édition [1730], 1988, p. 69.

même, les tropes supposent souvent une connaissance du référent, afin de pouvoir être décodées.

Cette interrogation sur la valeur référentielle du trope s'accompagne presque toujours d'une autre sur sa valeur pragmatique, c'est-à-dire non plus sur la connaissance objective de l'objet décrit, mais sur l'interprétation des intentions du locuteur. Si l'on dit d'un raté qu'il est un lion, après avoir fait le récit de ses échecs, la métaphore ne peut évidemment plus être décodée au premier degré puisqu'elle relève de l'ironie. Le ton et le contexte fourniront les renseignements nécessaires à l'interprète.

III.8.1. Le pôle Métaphorique

III.8.1.1. La comparaison

On appelle « *comparaison* » le rapprochement, dans un énoncé, de termes ou de notions au moyen de liens explicites. C'est la présence de ces liens qui distingue la comparaison de la métaphore, qui sera étudiée ultérieurement. Certains rhétoriciens opposent même les deux figures, mais il est plus simple de les considérer comme faisant partie d'un même ensemble, puisqu'elles sont toutes deux fondées sur l'analogie.

La comparaison n'est considérée comme une figure que lorsqu'elle rapproche deux termes n'appartenant pas à la même isotopie, c'est-à-dire à un même ensemble notionnel. Si l'on dit que le visage de telle personne ressemble à celui d'une sorcière, la comparaison est moins figurative que si on compare ce même visage à une pomme cuite : il n'y a en effet de véritable changement d'isotopie que dans le second cas. L'exemple suivant présente des comparaisons figuratives :

Il est des parfums frais *comme des chairs d'enfants*,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*.

Le comparé (parfums), appelé *thème*, relève effectivement d'une autre isotopie que les comparants (chairs d'enfants, hautbois, prairies) appelés *phores*. Les liens comparatifs sont exprimés trois fois par « comme ». Le plus souvent, la comparaison s'effectue à l'aide de termes relevant de toutes les catégories grammaticales : « *comme* », « *tel que* », « *ressembler à* », « *ainsi que* », etc. Une distance sémantique plus ou moins grande sépare le comparant du comparé : c'est ce qu'on appelle la tension. La qualité rhétorique de la figure tient à sa forte

tension, ce qui pose deux problèmes, le motif et la pertinence. On appelle « *motif* » l'ensemble des éléments communs au comparé et au comparant. Lorsque celui-ci est évident ou clarifié par le contexte, il n'est pas besoin de l'explicitier, comme dans cet exemple :

Le soleil effleurait encore le ciel qui en bas était déjà dans la nuit ; poussé hors du firmament par de hâtifs éclairages, *pareil à un acteur qui ne peut se résoudre à quitter la scène*, l'astre se traînait dans le crépuscule d'été de neuf heures, noyé dans un brouillard roux.

P. Morand, *L'Homme pressé*, Editions Gallimard, Paris, 1941.

Motivées explicitement ou non, toutes ces comparaisons sont pertinentes, c'est-à-dire compréhensibles selon une logique commune. En revanche, certaines comparaisons poétiques, notamment dans le mouvement surréaliste, échappent à la pertinence, comme dans ce fameux vers d'Éluard : « La terre est bleue *comme une orange*. ».

III.8.1.2. La métaphore

Du grec *métaphora*, transfert, ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite. À la différence de la comparaison, la métaphore repose sur des formes syntaxiques plus complexes, étant donné l'absence de lien comparatif explicite. Dans cet exemple :

Ce bras [Dieu] qui rend la force aux plus faibles courages
Soutiendra ce roseau plié par les orages.

Voltaire, *Zaïre*, III, 5.

La métaphore porte sur « roseau » et « plié ». On comprend, même sans s'aider davantage du contexte, qu'il s'agit d'un être humain. L'analogie roseau / homme était d'ailleurs préparée par la célèbre formule pascalienne du « roseau pensant », ce qui pose le problème du caractère plus ou moins conventionnel du trope. Des expressions courantes comme « la rapidité de la pensée » ou « la profondeur d'un raisonnement » attestent bien du caractère non nécessairement figural des tropes. Il arrive ainsi que des tropes, comme la métaphore, sont utilisés à des fins de dénomination, parce que le lexique ne permet pas de désigner certaines notions. La métaphore peut pallier cette insuffisance et se lexicaliser au point qu'on en oublie le caractère originel de trope. C'est ce qu'on appelle une **catachrèse** (du grec *catachrèsis*, abus). Une « bouche » de métro, un « pied » de chaise ou une « bretelle » d'autoroute, sont des catachrèses de métaphores. On ne peut pas (ou plus) les classer parmi les figures.

On explique aujourd'hui la métaphore comme une figure d'analogie réunissant des éléments sémantiques (appelés sèmes) communs à deux isotopies, alors que la métonymie opère un transfert sémantique dans une même isotopie. Ainsi lorsque Jésus dit à ses disciples : « *vous êtes le sel de la terre* », le Sa « *sel* » renvoie à deux signifiés : Se1, la substance minérale (comparant ou phore) et Sé2, les disciples (comparé ou thème). L'analogie qui permet la métaphore repose sur l'identité de sèmes caractérisant les deux signifiés (relative rareté, exhaussement de la saveur). Comme dans le cas de la comparaison, la métaphore est motivée ou non, mais elle ne repose pas sur un lien comparatif explicite : ici c'est le verbe « être » qui constitue le lien.

On appelle métaphore filée (ou continuée) une métaphore qui s'étend à un ensemble plus ou moins long d'une ou plusieurs phrases en utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent. La métaphore filée est synonyme d'**allégorisme**. L'allégorie Le mot vient du grec *allégorein*, parler autrement. Il s'agit ici d'une image développée sous la forme d'un récit ou d'un tableau, utilisant une succession cohérente de tropes, en permettant une double lecture. Si la première figure consiste en un récit à double sens, l'un « *propre* » et l'autre « *figuré* », établissant un système de relations continues entre deux isotopies, l'allégorisme n'est véritablement destiné à être lu que selon sa valeur figurale. C'est le cas de l'exemple qui précède.

L'allégorie repose sur des procédés de substitution, le principal en étant la métaphore. Certaines formes littéraires s'apparentent à l'allégorie. On appelle par exemple **apologue** un récit porteur de signification morale. La forme la plus sommaire en est le proverbe, les formes les plus élaborées étant la fable et la parabole, Plus littéraire est le **tableau**, comme dans cet exemple où Agrippa d'Aubigné personnifie la France divisée par les guerres de Religion sous les traits de la mère d'Esau et de Jacob (cf. aux exemples proposés).

III.8.1.3. La métonymie

On oppose traditionnellement ce trope à la métaphore au sens où il n'existe plus ici de rupture d'isotopies. Lorsqu'on parle d'une « *belle table* » ou d'une « *bonne table* », on désigne respectivement un couvert bien mis et un établissement où l'on mange bien. Les substitutions s'opèrent à l'intérieur d'une même isotopie, celle de la nourriture. Il reste à distinguer la métonymie de la synecdoque. La métonymie (du grec *metónymia*, emploi d'un nom pour un autre) est un trope par lequel un terme se substitue à un autre en raison d'un rapport de

contiguïté, de coexistence ou de dépendance. Dans le cas de la synecdoque (du grec *sunekdochè*, inclusion avec idée de détachement) la substitution Sé1/Sé2 s'opère sur le fondement d'un rapport d'inclusion ou d'englobement. H. Bonnard propose les deux exemples suivants : boire une bonne bouteille (métonymie) et acheter une bonne bouteille (synecdoque).

III.8.1.4. La synecdoque

Si les rapports abstrait/concret peuvent parfois s'inverser dans le cas de la métonymie, la relation d'inclusion que suppose la synecdoque autorise une réversibilité quasi systématique. La rhétorique classique définit en effet ce trope comme allant tantôt du plus vers le moins, tantôt du moins vers le plus. Cette double tendance conduit à classer les synecdoques en deux catégories : les particularisantes et les généralisantes. En voici les principaux exemples avec leurs inversions :

- Tout/partie : une « usine » en grève (les ouvriers). À l'inverse, une voile (un bateau) ; un « foyer » (une maison)
- Matière/objet : un « marbre » (une statue) ; un « vison » (un manteau). L'inverse est plutôt rare : on appelle par exemple en argot un crocodile un « sac à main ».
- Genre/espèce : « l'équidé » (cheval, mulet, zèbre...) – À l'inverse, le « pain » peut désigner la nourriture en général. On appelle hyperonyme un terme qui désigne une classe d'objets et hyponyme celui qui désigne un sous-ensemble ou un élément d'une classe.
- Pluriel/singulier : lorsqu'elle est généralisante, la figure sert souvent à ériger des personnages en modèles, comme « des Jaurès » ou « des de Gaulle ». À l'inverse, on pourra dire « l'ennemi » pour les ennemis, « le lecteur » pour les lecteurs, afin d'insister sur l'unité du groupe.

III.8.1.5. L'antonomase

Considérée comme une variété de synecdoque par certains auteurs et de métonymie par d'autres, l'antonomase consiste à remplacer un nom commun par un nom propre ou réciproquement. Ainsi des noms propres peuvent-ils devenir des noms communs, comme « un Robespierre » (un homme intransigeant) ou « un Alceste » (un misanthrope). On peut aussi, selon ce procédé, créer des néologismes à partir de noms propres, comme « balkanisation » ou « pasteurisation ».

À l'inverse, un nom commun peut être substitué à un nom propre, comme « *le messie* » (Jésus-Christ), « *le fléau de Dieu* » (Attila), « *l'Incorruptible* » (Robespierre) ou « *le petit père des peuples* » (Staline). La langue littéraire utilise l'antonomase comme mode de désignation des personnages retenant leur caractéristique principale, ou du moins une qualité mise en valeur dans tel ou tel énoncé. Les figures qui vont suivre peuvent être rattachées à l'ensemble des figures de sens sans pour autant être des tropes, puisque cette notion suppose un détournement de sens. Il y a néanmoins substitution de mots ou de groupes de mots.

Roman Jakobson (voir bibliographie) remarque que, si la métaphore semble prédominer dans la poésie classique, la métonymie et la synecdoque s'imposent plutôt dans l'épopée et la prose réaliste. Dans la tragédie classique, elles auraient tendance à se figer ou à se lexicaliser, comme dans les expressions « mon bras », « cette main » (synecdoques personnifiantes), « ces fureurs », « vos bontés », « un mortel », etc. Mais, mis à part ces formulations stéréotypées, ces figures restent d'un grand intérêt lorsqu'il s'agit par exemple de rendre emphatiques les abstractions et les généralisations.

III.8.1.6. Les Allongements

■ La périphrase

Du grec *péri*, autour, et *phrasis*, expression, on appelle ainsi une formulation qui contourne un terme ou une idée en utilisant plus de mots que nécessaire. Fontanier donne cet exemple tiré de *Méropé*, tragédie de Voltaire :

Sous ses rustiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

L'énoncé : « *mon père est un honnête villageois* » suffirait sans doute à rendre correctement l'idée, mais il apparaît sans doute trop prosaïque dans le contexte. La périphrase, au sens strict, est donc la substitution d'un énoncé long à un énoncé plus simple et plus bref.

▪ La métaalypse

Considérée dans sa définition rhétorique comme une variante de la métonymie, cette figure, qui signifie littéralement « *permutation* », remplace une chose par une autre qui la précède, la suit ou s'y rattache de quelque manière. Souvent la métaalypse a pour fonction rhétorique de créer une hyperbole (« *vous avez bu* » pour « *vous dites des sottises* ») ou à l'inverse un

euphémisme (« il ne souffre plus » pour « il est mort »). Pour illustrer la valeur générale de la figure, Fontanier donne l'exemple de la déclaration de Phèdre à Hippolyte dans laquelle le sentiment amoureux difficile à avouer est d'abord destiné à Thésée, absent du dialogue, jusqu'à ce qu'une comparaison entre le père et le fils fasse comprendre à ce dernier qu'il est le véritable destinataire de cet éloge. La métalepse consiste donc ici en une permutation de personnages, dévoilée seulement à la fin de cet extrait :

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche,
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, *ou tel que je vous vois.* Racine, *Phèdre*, II, 5.

III.9. Les figures de mots

On appelle « figures de mots » tous les procédés qui concernent les signifiants, à l'opposé des tropes qui touchent aux signifiés. Toutes les figures de ce chapitre s'attacheront donc aux mots, en tant que matériel lexical et sonore.

III.9.1. Les Créations

■ Le pataquès ou le malproprisme

Dans sa définition stricte, le pataquès est une faute de liaison, comme on en trouve dans de nombreuses expressions populaires du type « va-t-en guerre ». Dans une acception élargie, le pataquès est une déformation d'un mot, en général involontaire et due à l'ignorance. Ce sont les fameux « mots d'enfants » qui égayent les familles aux dépens de leurs auteurs. Les pataquès sont bien souvent des figures destinées à railler des catégories sociales ou des personnages précis, notamment du monde politique ou de celui du spectacle, ce que font abondamment les humoristes et les imitateurs actuels. Et lorsque les valets se rebiffent, leurs malproprismes servent parfois à faire pendant à la préciosité de leurs maîtres, ce qui accentue encore le comique. Molière fait dire à la pauvre Martine, ridiculisée par Bélise et Philaminte :

Mon Dieu ! je n'*avons pas étugué* comme vous,
Et je *parlons* tout droit comme on parle *cheux* nous. Molière, *Les Femmes savantes*, II, 6.

▪ Le néologisme

Du grec *néos*, nouveau, et *logos*, langage, cette figure est la création d'un mot nouveau, non répertorié dans le lexique officiel. À la différence des malproprismes, les néologismes sont des créations conscientes, souvent même savantes. Dans les différents langages scientifiques, ils sont d'autant plus nombreux que le lexique courant ne fournit pas assez de mots pour le grand nombre de concepts nouveaux. D'où la nécessité des dictionnaires spécialisés, particulièrement utiles aujourd'hui. En réalité, on ne sait pas toujours très bien s'il faut parler de néologisme à propos de certains mots, dans la mesure où ils entrent progressivement dans le lexique sans fournir la certitude de leur pérennité. C'est le cas de nombreux mots ou expressions argotiques qui, tantôt finissent par être acceptés comme termes familiers, tantôt tombent en désuétude. D'autres mots, de création relativement récente, connaissent un sort tellement heureux qu'on a peine à les considérer comme d'anciens néologismes.

En revanche, ont véritablement statut de néologismes les mots qui ont été délibérément inventés par un écrivain dans une intention poétique ou humoristique. Lorsqu'on les trouve une seule fois dans un corpus donné, ils sont appelés **hapax** (du grec *hapax légoménon*, chose dite une fois). Les créations verbales abondent dans l'oeuvre de Rabelais, notamment les nombreux néologismes anatomiques de la guerre picocoline dans *Gargantua* (chapitre XLIV). Henri Michaux se souvient de cette scène célèbre lorsqu'il décrit ce combat épique :

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais ;
Il le torcade et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.

Henri Michaux, « Le Grand combat », *Qui je fus*.

▪ Le mot-valise

Librement traduit du terme « portemanteau-word » créé par Lewis Carroll, le mot-valise est un néologisme qui fait un amalgame de deux mots. Freud, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, en donne plusieurs exemples, comme « familionnaire » (familier + millionnaire), mot prononcé inconsciemment par un locuteur. On trouve encore « carthaginoiserie » (Carthage + chinoiserie), terme inventé par Sainte-Beuve à propos du roman de Flaubert, *Salammbô*, pour railler les sophistications historiques et littéraires de l'auteur. Parfois les mots-valises sont révélateurs de l'intention de définir une nouvelle notion

ou de remodeler un concept. C'est le cas de la belle invention du mot « proèmes » par Francis Ponge (prose + poèmes), redéfinissant la notion de poème en prose.

▪ L'archaïsme

Ce terme désigne tout mot ou expression sortis de l'usage et qu'on peut, par rapport à l'époque où ils sont employés, considérer comme désuets. On distingue les archaïsmes lexicaux, sémantiques et grammaticaux. Les premiers consistent à utiliser un vocabulaire disparu du lexique en vigueur, comme dans cet exemple :

À petits pas Il *orra* le chant du pâtre toute sa vie.

Guillaume, Apollinaire, « Le Brasier », *Alcools*.

Le verbe « ouïr », surtout employé au futur, était effectivement déjà inusité au début du XXe siècle. L'archaïsme est de nature sémantique lorsqu'il s'agit d'utiliser un terme dans une acception vieillie. C'est ainsi que Roland dit à Olivier « ton âme *est neuve* » (V. Hugo, « Le Mariage de Roland », *La Légende des siècles*) en employant cet adjectif dans le sens ancien de « naïve ». Les tournures grammaticales peuvent également être archaïques.

▪ L'étymologisme

Du grec *étumos* (authentique) et *logos* (langage), l'étymologisme est la figure qui consiste à employer un mot ou une expression dans son sens étymologique, c'est-à-dire conforme à son origine historique. Dans d'autres cas, l'étymologisme peut reprendre une forme disparue d'un mot. On connaît les doublets étymologiques comme « récupérer »/« recouvrer », « raide »/« rigide », etc. Mais d'autres formes sont plus rares :

Cette *guivre* qui me déguise
D'animale simplicité.

Paul Valéry, « Ébauche d'un serpent », *Charmes*.

Le mot « guivre », du latin *vipera*, est un doublet étymologique de « vipère », formé à l'époque médiévale. Ce mot savant permet ici une assonance et une allitération.

■ La diaphore et l'antanaclase

Fontanier distingue ces deux figures assez voisines que la plupart des auteurs préfèrent confondre sous la seule étiquette d'antanaclase. La **diaphore** est la reprise d'un mot sous deux acceptions différentes dans un même énoncé, permettant de souligner la richesse sémantique

de chacun d'eux en les confrontant, voire en les opposants. La fameuse formule de Pascal, « Le cœur a ses *raisons* que la *raison* ne connaît pas », est un exemple de diaphore, car les deux sens de « raison », qui sont respectivement « motivation » et « faculté de juger », sont bien en opposition. Mais le rapprochement contextuel amène justement à les opposer d'autant plus. La force de la figure tient à son caractère répétitif, ou plutôt faussement répétitif. **L'antanaclase**, du moins dans le sens restreint qui la distingue de la diaphore, est une figure de mots mais aussi de dialectique, puisqu'elle consiste à confronter, en les dissociant, deux termes prononcés par des parleurs différents. Il s'agit donc souvent de jeux de mots révélateurs d'intentions ironiques, comme

▪ Le polyptote et la dérivation

Avec le polyptote, on reprend un terme déjà énoncé en lui faisant subir des variations morphosyntaxiques par la conjugaison ou, dans le cas des langues à flexion, par la déclinaison. On pourrait presque classer cette figure parmi les figures de répétition, à ceci près que seul le radical du verbe est répété dans l'énoncé. En français moderne, cette figure ne peut donc s'appliquer qu'aux formes verbales :

Rome vous *craindra* plus que vous ne la *craignez*

Corneille, *Nicomède*, IV, 3.

Est-ce là comme on *aime*, et m'avez-vous *aimé* ?

Corneille, *Polyeucte*, II, 2.

Figure très proche et même souvent confondue avec la précédente, la **dérivation** (dans son sens rhétorique) ne concerne que la morphologie des mots et rapproche dans un énoncé des termes simplement issus du même radical, la différence des affixes n'étant pas nécessairement due aux conjugaisons :

Le village a *disparu*. Jamais je n'ai vu une telle *disparition* de village.

H. Barbusse, *Le Feu*, chapitre 12.

Je me suis étendu dans ma prison aux portes vierges Comme un *mort* raisonnable qui a su *mourir*.

Paul Éluard, « La Mort, l'amour, la vie », *Le Phénix*.

III.9.2. Ressemblances et mimétisme

■ L'assonance

C'est la répétition remarquable d'un même phonème vocalique :

J'ai pris et démoli la bastille des rimes.

Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I, 7.

▪ L'allitération

C'est la répétition remarquable, dans un même énoncé, d'une consonne ou de phonèmes consonantiques voisins. En voici quelques exemples :

Le poète a saigné le sang qui sort du drame

Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, 9.

■ L'homophonie

Cette forme de ressemblance porte sur des mots entiers et ne concerne que leurs signifiants phoniques (par exemple « signe »/« cygne »), par opposition à l'**homographie**, pure ressemblance orthographique (un « parent »/ils se « parent ») et à l'**homonymie** qui, dans sa définition la plus stricte, est une ressemblance à la fois phonique et orthographique (un « mousse »/la « mousse »). Seule l'homophonie est véritablement employée comme figure.

Lorsqu'elle intervient à la rime, comme souvent chez les « grands rhétoriqueurs » du XVe siècle et encore au début du siècle suivant.

▪ La paronomase

À la différence de l'homonymie, la paronomase met en présence des paronymes, c'est-à-dire des mots qui ne présentent qu'une ressemblance approximative. La paronomase peut aussi ne pas mettre en présence les termes voisins, pour autant que l'on puisse deviner le mot non exprimé. Elle devient alors une figure de substitution, une paronomase *in absentia*, pourrait-on dire. Le plus souvent il s'agit d'une forme de **calembour**, appelée l'**à-peu-près**.

III.9.3. Bruits et procédés réalistes

■ L'onomatopée

On ne peut pas classer ensemble tous les procédés d'imitation et de suggestion. Si les figures précédentes, situées autour de l'harmonie imitative, sont avant tout des procédés poétiques et relèvent d'une langue très travaillée, l'onomatopée et les autres procédés d'imitation

appartiennent plutôt au genre comique ou en tout cas à un style moins élevé. Ils n'en sont pas moins des figures. L'onomatopée (en grec, création d'un mot), est un mot dont la constitution phonétique se veut l'imitation d'un bruit. Elle est l'illustration la plus pure du cratylisme, dans la mesure où le signifiant se trouve en adéquation avec le référent. « Boum ! », « crac ! » sont des onomatopées courantes ; mais hormis ces interjections, certains mots dérivent d'onomatopées. C'est notamment le cas des cris d'animaux, rendus sensibles dans des verbes comme « barrir », « blatérer », « hululer », « hennir », « glapir », « bêler », etc. C'est aussi le cas de noms imitant des bruits d'objets, comme « cliquet » ou « clapet ».

Autre forme d'imitation réaliste, la **mimologie** consiste à reproduire dans la graphie les particularités orales des personnages : accents régionaux ou étrangers, bégaiement, zézaïement, etc. La **cacophonie** et quelques procédés associés Du grec *kakos*, laid et *phonê*, la voix, la cacophonie est l'introduction de sons disgracieux dans un énoncé.

■ Les métoplasmes par suppression

Les figures les plus connues de ce type sont l'**apocope**, l'**aphérèse** et la **syncope**. Ces trois termes désignent la chute d'un ou de plusieurs phonèmes, respectivement à la fin, au début et à l'intérieur d'un mot. Ces procédés sont encore autorisés par la versification de la Renaissance, quand il s'agit de la disparition d'un *e* caduc. Exemple d'apocope : « Et comme un Aristarque lui-même s'autorise » (on doit prononcer « Aristarq' » pour ne pas ajouter une treizième syllabe à l'alexandrin).

III.10. Les figures de pensée

Cet ensemble de figures défini par la rhétorique classique est en réalité assez flou. Il s'oppose aux figures de mots et aux tropes sur deux points essentiels. À la différence des figures de mots, les figures de pensée ne sont généralement pas linguistiquement repérables en tant que procédés bien définis. Si une allitération ou une apocope se repèrent sur un simple examen du signifiant, les procédés de l'ironie, de même qu'un euphémisme ou une litote, ne rentrent pas dans des cadres aussi précis, tout simplement parce que les figures en question sont relativement indépendantes du signifiant. On peut classer les figures de pensée en trois groupes : les figures déconcertantes, jouant notamment sur l'ironie et le paradoxe ; les figures d'intensité ; enfin les figures d'énonciation et de dialectique.

III.10.1. L'ironie et les procédés déconcertants

Parmi les nombreuses définitions de l'ironie, celle de Philippe Lejeune paraît remarquable pour sa clarté et sa précision. Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l'on dit. Il fonctionne comme subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littéralité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rendent virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l'énonciateur. Ph. Lejeune, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », *Je est un autre*, Seuil, p. 24-25.

La concision est en effet difficile dans la mesure où beaucoup se sont exprimés sur la notion d'ironie, notamment les philosophes S. Kierkegaard et V. Jankélévitch. Mais il est souvent question de l'*eironéia* socratique, concept passablement éloigné de l'ironie rhétorique telle qu'on la conçoit actuellement. Philosophiquement, l'ironie est bien un état d'esprit, c'est-à-dire un mode de pensée qui dépasse les procédés du discours ; mais il faut donner à cette notion un cadre linguistique et pragmatique suffisamment précis, afin de ne pas déborder de notre domaine.

Le concept rhétorique d'ironie est donc lié à celui d'une certaine théâtralité, puisqu'il y a superposition de plusieurs voix : on parle alors de **polyphonie**. Parfois la voix de l'ironiste est présente et explicite, comme dans l'extrait de Montesquieu ; parfois elle s'efface plus ou moins selon les cas, et l'on peut parler de divers degrés de *tension* ironique, comme dans le cas de tout trope, entre le propre et le figuré, ou plus exactement entre l'explicite et le suggéré. Cela signifie que l'ironie est très complexe, puisqu'elle peut rendre plus ou moins évidente la polyphonie.

III.10.2. Paradoxes

■ Définition de la notion

Du grec, *para*, contre, et *doxa*, l'opinion commune, un paradoxe est une affirmation ou un raisonnement qui contredisent une idée généralement admise. Il s'agit en vérité d'un mode de pensée, non d'une figure à proprement parler.

III.11. Figures du paradoxe

La figure qui tire son nom du principe, le **paradoxisme**, choque le sens commun par l'association de termes contradictoires dans un énoncé prédicatif, comme dans cet exemple

tiré du songe d'Athalie, où il est question de La plus connue des figures paradoxales est sans doute l'**oxymore** (ou *oxymoron*, du grec *oxumôron* ; ou encore *alliance de mots*). L'oxymore, à la légère différence des figures précédentes, se situe en deçà du système prédicatif (sujet-verbe-compléments) et se présente comme une association de termes antithétiques dans un même syntagme. Plusieurs constructions sont possibles, comme la coordination : « Douceur d'être et de n'être pas » (Valéry) ; la juxtaposition : « un mort-vivant », « un clair-obscur » ; l'épithète : « un beau jeune vieillard » (Molière) ou le recours à un adverbe : « brillamment recalé ».

III.12. Les figures d'intensité

Les figures suivantes jouent sur les effets d'exagération rhétorique ou, à l'inverse, de diminution. Un orateur peut en effet tantôt amplifier une idée, tantôt en amoindrir la teneur, selon ses besoins

III.12.1. 1Augmentation

■ L'hyperbole

C'est la figure principale de l'exagération, par laquelle on augmente ou diminue exagérément la réalité que l'on veut exprimer de manière à produire plus d'impression. Les hyperboles reposent sur des comparaisons. Mais les procédés sont variés. Les plus courants sont sans doute les superlatifs absolus, « extrêmement grand », ou relatifs, « le plus grand » ou encore à la mode hébraïque : « grand parmi les grands ». On peut utiliser de nombreux adverbes tels que « vraiment », « fortement », « énormément », etc., des préfixes comme « maxi- », « mini- », « micro- » *issime* ». Certains termes sont par nature hyperboliques, comme « catastrophique » ou « épouvantable », ce qui n'empêche pas certains locuteurs de les aggraver par des redondances : « tout à fait sublime », « complètement inouï ».

▪ La litote

Cette figure consiste à atténuer la vigueur d'un énoncé afin, paradoxalement, de lui donner plus de force. Le but est donc identique à celui de l'hyperbole, mais les modalités sont inverses, car c'est par une économie de moyens que l'on exprime une idée forte. La litote est moins répandue que l'hyperbole à cause de son caractère paradoxal qui suppose une intention

assez fine de la part de celui qui s'exprime. De plus, c'est souvent en fonction du contexte qu'on pourra décoder une telle figure. Les deux principales modalités de la litote sont l'utilisation de termes minorants et la négation du contraire. Des termes comme « un peu », « légèrement », « assez », etc., peuvent constituer des litotes, comme dans l'énoncé : « il est un peu demeuré » qui peut signifier : « il est complètement idiot ».

III.12.2. Diminution

■ L'exténuation

Il ne faut pas confondre cette figure avec la litote, car l'intention est ici réellement d'atténuer un propos, voire de le rendre anodin. On utilise parfois des expressions telles que : « ça n'est pas du gâteau » ou « on n'est pas sortis de l'auberge », qui signifient respectivement : « c'est une opération difficile » et « nous sommes loin d'être tirés d'affaire ».

■ L'euphémisme

Cette figure vise à adoucir l'expression d'une réalité grossière, brutale ou susceptible de provoquer des sentiments de crainte ou de gêne. On ne confondra pas euphémisme et exténuation, même si ces procédés coïncident souvent. L'euphémisme, qui peut être construit sur le mode de l'exténuation, n'atténue que des propos susceptibles de choquer, alors que l'exténuation proprement dite peut s'appliquer à toutes sortes d'énoncés dont on veut atténuer la vigueur.

III.13. Les figures d'énonciation et de dialectique

Les figures suivantes concernent les différentes manières de présenter un message en montrant certaines intentions plus ou moins manipulatrices, comme l'invocation, l'hésitation ou la digression. On parle de figures d'énonciation lorsque le texte ne met personne d'autre en scène que l'énonciateur, et de figures de dialectique lorsqu'il existe un ou plusieurs interlocuteurs réels ou fictifs.

■ L'apostrophe

Figure simulant la dialectique, elle consiste à s'adresser à une personne absente, et surtout de manière soudaine ou inattendue, au début ou à l'intérieur d'un discours ou d'un récit. C'est du moins le sens restreint que la rhétorique donne généralement à cette figure. Dans le genre oratoire, l'apostrophe peut être destinée à un interlocuteur effectif. C'est le cas notamment

dans les discours prononcés en public. Cicéron s'adresse ainsi fréquemment à César ou à d'autres personnalités dans des discours qui sont principalement destinés au sénat. Il peut même apostropher un personnage visé par son discours, tout en s'adressant à l'assemblée

■ La prosopopée

Cette figure consiste, à l'intérieur d'un discours ou d'un récit, à donner la parole à un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite, L'être qui s'exprime dans la prosopopée n'est pas toujours humain. Dans ce cas la figure peut s'accompagner d'une personnification ; l'être qui parle doit en tout cas apparaître comme un sujet pensant, On emploie souvent cette figure dans le genre épideictique (discours d'éloge ou de blâme) afin de faire prendre en charge par un illustre disparu un jugement sur un vivant, sur l'époque actuelle, etc., ce qui permet d'user de l'argument fondé sur l'autorité d'un tiers, quitte à déformer sans trop de risques le fond de sa pensée. La prosopopée faisait ainsi partie des exercices de rhétorique de l'enseignement classique, consistant très souvent à faire parler les héros de l'*Illiade*, les hommes illustres de l'Antiquité ou les écrivains disparus.

Figure proche de la précédente et parfois confondue avec elle, la **sermocination** consiste à faire intervenir cette figure dans un monologue ou un discours à la première personne, ce qui revient à mettre en scène la prosopopée sous forme polyphonique. On peut ainsi dialoguer avec un adversaire absent et imaginer ses répliques, en mettant en relief la polémique. On peut aussi faire intervenir les absents à son avantage dans un dialogue rapporté (plus ou moins fictif).

■ La personnification

Comme son nom l'indique, c'est une figure qui donne une apparence humaine à une chose inanimée, un animal ou une entité abstraite. Les manières les plus fréquentes de personnifier consistent à prêter des attitudes ou un caractère humain aux objets en question. La valeur rhétorique de la personnification est partagée entre les conventions littéraires et l'innovation poétique. Fontanier appelle **mythologismes** les personnifications typiques de la poésie maniérée substituant Vénus à l'amour, Mars à la guerre et Bacchus à l'ivresse.

■ L'hypotypose

Il s'agit d'une description ou d'un récit qui permettent au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'ils étaient sous ses yeux, c'est-à-dire offrant les

couleurs saisissantes de la réalité. Les définitions de la rhétorique classique n'en disent généralement pas plus, si bien qu'on pourrait presque voir des hypotyposes dans toute description réussie et vivante. On s'accorde aujourd'hui pour soumettre cette notion à quelques règles, afin de lui donner un contenu plus précis. Il faut d'abord que l'objet décrit n'appartienne pas à l'univers actuel de celui qui parle : il n'y aura donc d'hypotypose que dans la description d'événements passés (récit de Thérémène racontant la mort d'Hippolyte, *Phèdre*, V, 6), de rêves (songe d'Athalie racontant l'apparition troublante de sa mère, *Athalie*, II, 5) et en général de toute description ou de tout récit imaginaires.

Références Bibliographiques

- AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982
- AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991
- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, « 128 », 1997.
- AMOSSY Ruth, , « la force des évidences partagées », *Stéréotypes et alentours*, numéro coordonné par M. MARGARITO (éd.), *Revue de didactologie des langues-cultures*, n ° 107, juillet sept, pp. 265-277, 1997
- AMOSSY Ruth, (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999
- AMOSSY R., *L'Argumentation dans le discours, Discours politique, littérature d'idée, fiction*, Paris, Nathan université, 2000.
- AMOSSY Ruth, « Double adresse et auditoire composite dans le discours électoral. Du clip au débat télévisé » dans Siess et Valency, 2002,
- AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique, 2004, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM.
- AMOSSY R. et HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, A. Colin, 2007.
- AMOSSY Ruth, « Repenser l'argumentation à travers les genres de discours : propositions théoriques », *Argumentation: langue, langage(s), texte, communication*. Actes de la section «Argumentation» du XX) (• congrès des humanistes allemands, Vienne, septembre 2007, ATAYAN Vahram
- AMOSSY Ruth,, *Argumentation et analyse du discours*, n ° 1-2008, [en ligne], mis en ligne le 6 septembre URL : <http://aad.revues.org/index200>. html. Consulté le 30 mars 2010. 2008
- AMOSSY Ruth, « Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires », 2009 a
- AMOSSY Ruth, , « Argumentation in Discourse: A Sociodiscursive Approach to arguments , *Informal logic*, vol. 29, , n ° 3, p. 252-267 (http://ojs.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.Php/informal_logic/issue/view/342), 2009 b
- AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

- ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, « Fac linguistique, 1999
- ADAM Jean-Michel et BONHOMME Marc, *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan, « Fac linguistique », 2007 [1997].
- ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- ANGENOT Marc, « Pour une théorie du discours social », *Littérature* n ° 70, mai, pp. 82-98. 1988
- ANGENOT Marc, *1889. Un état du discours social*, Québec, Le Préambule. 1989.
- ANGENOT Marc, *La Propagande socialiste. Six essais d'analyse du discours*, Montréal, Balzac, 1997.
- ANGENOT Marc, « L'antimilitarisme contre la "religion patriotique", », *Mots*, n ° 76, 2004
- ANGENOT M., *Dialogues de sourds, traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits / Arthème Fayard, 2008.
- ANSCOMBRE Jean-Claude et DUCROT Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, 1988
- ANSCOMBRE Jean-Claude, (éd.), *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995.
- ARISTOTE, *Organon V. Les Topiques*, trad. et notesj. TRICOT, Paris, Vrin, 1990.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Ruelle, introd. M. MEYER, commentaire de B. TIMMERMANS, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, « Points Essais», (1re éd. en anglais 1962), *Communications*, n ° 16, 1970.
- AUSTIN J. L., *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962; trad. G. Lane, Paris, Seuil, « Points », 1970.
- BACRY P., *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- BARTHES R., « Rhétorique de l'image », *Communications* no 4, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, « Points ». 1957
- BARTHES Roland, *5/Z*, Paris, Le Seuil, « Points ». 1970
- BARTHES R., « L'ancienne rhétorique », *Communications* no 16, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
- BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide mémoire », *Recherches rhétoriques*, Paris, Points ; 1re éd. 1994
- BARY R., *La Rhétorique française*, Paris, 1653.
- BAUTIER R., *De la rhétorique à la communication*, Grenoble, PUG, 1994.
- BAYLON C. ET MIGNOT X., *La Communication*, Paris, Nathan université, 1999 (2^e éd.).
- BELLENGER L., *L'Argumentation*, Paris, ESF, 1980.
- BELLENGER L., *La Persuasion*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 3e édition, 1992.
- BLANCHÉ R., *Le Raisonnement*, PUF, 1973.
- BOKHOBZA-IAHANE Michèle, « "Impartial mais sensible". L'ethos dans le *Traité sur la tolérance* », *Qu'est-ce que la tolérance ?* 2002
- BOKHOBZA-IAHANE Michèle, *Perspectives sur Voltaire*, S1Ess Jürgen, (éd.), Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du xv111• siècle.
- BONHOMME M., *Les Figures clés du discours*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1998.

- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard. 1982
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre. 1991
- BLANCHET Philippe, *La pragmatique*, Paris, Bertrand Lacoste. 1995
- BRETON P., *L'Argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, 1996.
- BRETON P. et GAUTHIER G., *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, col. « Repères », 2000.
- BRUAIRE C., *La Dialectique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1985.
- BUFFON B., *La Parole persuasive*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 2002.
- CICÉRON, *De l'orateur*, texte établi et trad. par E. COIRAUD, Paris, Les Belles Lettres. 1966
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
- CHARAUDEAU Patrick, *Le Discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005
- CHENIQUE F., *Eléments de logique classique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- CRESSOT M., *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1947.
- DESBORDES F., *La Rhétorique antique*, Paris, Hachette, 1996
- DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972 ; 3e édition, 1991.
- DUCROT O., *La Preuve et le Dire*, Paris, Marne, 1973.
- DUCROT O., *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT O., *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUMARSAIS C., *Des tropes ou des différents sens*, Paris, 1730, éd. F. Douay- Soublin,
- DUMARSAIS, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977 Paris, Flammarion, 1988.
- DUPRIEZ B., *Gradus, Les Procédés littéraires*, Paris, UGE, « 10/18 », 1984.
- ÉLUERD R., *La Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985.
- EEMEREN Frans H. van, GROOTENDORST Rob, *Speech Acts in Argumentative Discussions*, Dordrecht, Foris. 1984
- EEMEREN Frans H. van, GROOTENDORST Rob, *Argumentation, Communication and Fallacies. A Pragma-dialectical Perspective*, NJ/ London, Lawrence Erlbaum. 1992,
- EEMEREN Frans H. van, GROOTENDORST Rob, SNOEK HOEKEMANS Francesca, *Fundamentals of Argumentation Theory*, NJ/ London, Lawrence Erlbaum. 1996,
- EEMEREN Frans H. van et HOUTLOSSER E. Peter, « Une vue synoptique de l'approche pragma-dialectique », in DOURY et MOIRAND. 2005,
- FUMAROLI M., *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980 ; Paris, Albin Michel, 1994.
- FONTANIER P., *Les Figures du discours, 1821-1827*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs », 1968
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, introd. G. GENETTE, Paris, Flammarion. 1977
- FUMAROLI M. (sous la dir. de), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999

- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, « 128 ». 1995
- FROISSARD P., *La Rumeur, histoire et fantasmes*, Paris, Belin, 2002.
- GARDES-TAMINE J., *La Rhétorique*, Paris, A. Colin, « Coursus », 1996.
- GAUTHIER Gilles, « L'argument périphérique dans la communication politique : le cas de l'argument *ad hominem* », *Hermès*, n ° 16, *Argumentation et rhétorique*, p. 149-152 1995
- GENETTE G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE G., « La Rhétorique restreinte », in *Communications* no 16, Paris, Seuil, 1970.
- GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIBERT B., *Jugement des savants sur les auteurs qui ont traité de la rhétorique*, Paris, 1713-1719, 3 vol.
- GIBERT B., *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, 1730.
- GODBOUT L., *S'entraîner à raisonner juste*, Paris, ESF, 1989.
- GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit. 1973
- GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit. 1974
- GOFFMAN Erving, *Façons de parler*, Paris, Minuit. 1987
- GOLDER C., *Le Développement des discours argumentatifs*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1996.
- GOUYARD Jean-Michel, ms, *La Pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Colin.
- GRICE H.P., « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 31-56. 1979,
- GRIZE Jean Blaize, *Travaux du Centre de recherches sémiologiques*, n° 7, Neuchâtel. 1971
- GRIZE Jean-Blaize, *Logique et langage*, Paris, Ophrys. 1990,
- GRACIAN B., *Art et figures de l'esprit, 1647*, éd. et trad. fr. B. Pelegrin, Paris, Seuil, 1983.
- GRIZE J.-B., *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.
- Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 ; Seuil, 1982.
- Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Complexe, 1977 ; Seuil, 1990.
- GUERN Michel, « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », *Stratégies discursives*, Lyon, PUL. 1977
- HAMON Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HENRY A., *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971
- HOOGAERT C. (sous la direction de), *Argumentation et questionnement*, Paris, PUF, 1996.
- HOTTOIS G., *Penser la logique*, Bruxelles, De Boeck, 1989.
- JANKÉLÉVITCH V., *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1968.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., « Problèmes de l'ironie » in *L'Ironie*, Lyon, PUL, 1978 ; « L'Ironie comme trope », *Poétique*, no 41, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., « Argumentation et mauvaise foi », *Linguistique et sémiologie*, no 10, 1981.
- KIBEDI-VARGA A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

- KIERKEGAARD S., *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, L'Orante, trad. P. Tisseau et E. Jacquet-Tisseau, 1975.
- KLINKENBERG J.-M., *Le Sens rhétorique, Essais de sémantique littéraire*, Toronto, GREF ; Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.
- LAKOFF G. et JOHNSON M., *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecercle, 1985.
- LAMY B., *La Rhétorique ou l'art de parler*, 1675, éd. B. Timmermans, Paris, PUF, 1998.
- LAMY Bernard, *Langages*, n° 137, mars *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, J.-F. BORDRON et J. FONTANILLE, (éd.), 2000
- LEMPEREUR A. (sous la dir. de), *L'Homme et la rhétorique*, Paris, Méridien- Klincksieck, 1990.
- LEMPEREUR A. *L'Argumentation* (actes du colloque de Cerisy-la-Salle intitulé « Argumentation et signification », 1987), Liège, Mardaga, 1991.
- MAINGUENEAU Dominique, *Sémantique de la polémique*, Paris, L'Âge d'homme, 1983.
- MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, « Mémo », 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 1998.
- MAZALEYRAT J. et MOLINIÉ G., *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MEYER B., *Rhétorique*, trad. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1973, 3 vol.
- MEYER B., *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1990.
- MEYER Michel, *Le Philosophe et les passions*, Paris, Le Livre de Poche, 1991,
- MEYER M., *Questions de rhétorique – Langage, raison et séduction*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1993.
- MEYER B., *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique*, Paris, L'Harmattan, 2 vol., 1993-1995.
- MEYER M. (sous la direction de), « Rhétorique et littérature », *Langue française* no 79, septembre 1988. *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1999
- MEYER Michel, *La rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je? ». 2004,
- MEYER Michel, (éd.), *Perlman. Le renouveau de la rhétorique*, Paris, PUF, « Débats philosophiques ». 2004
- MEYER Michel, *Qu'est-ce que l'argumentation?*, Paris, Vrin, 2005
- MEYER Michel, *Principia Rhetorica*, Paris, Fayard, 2008
- MEYER Michel, « Comment repenser le rapport de la rhétorique et de l'argumentation ? », *Argumentation et ana!Jse du discours*, n° 2-2009 [en ligne] mis en ligne le 1er avril 2009. URL: <http://aad.revue.org/index211.html>. Consulté le 5 juillet 2010.
- MICHEL Raphaël, « La construction argumentative des émotions : pitié et indignation dans le débat parlementaire de 1908 sur l'abolition de la peine de mort » in *R1NN*, pp. 127-140. 2008

- MICHELI Raphael, « La construction de l'objet dans quelques approches discursives et interactionnelles dans l'argumentation : une perspective métathéorique », *Argumentation; théorie - langue - discours*, ATAYAN Vahram et PIRAZZINI Daniela (éd.), Frankfurt, Peter Lang, pp. 19-30. 2009
- MICHELI Raphael, « Emotions as Objects of Argumentative Constructions », *Argumentation. An International journal on Reasoning*, vol. 24, n° 1, pp. 1-17. 2010
- MICHEL1 Raphaël, , *L'Émotion argumentée. L'abolition de la peine de mort dans le débat parlementaire français*, Paris, Le Cerf. 2010a
- MOESCHLER jacques, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier/Didier. 1985
- MOIRAND S., *Les discours de la presse quotidienne*, Paris, PUF, 2007.
- MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989 (4^e édition revue et augmentée).
- MOREL M.-A., « Pour une typologie des figures de rhétorique : points de vue d'hier et d'aujourd'hui » in *Documentation et recherche en linguistique allemande, Vincennes*, no 26, 1982.
- MOULINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche. 1992
- MOULINIÉ Georges, *Langue française*, n° 101, « Les figures de rhétorique et leur actualité linguistique », cité in LANDHHER Ronald (éd.), p. 102-111
- NYSENHOLC A. et GERGELY T., *Information et persuasion – Argumenter*, Bruxelles, De Boeck, 1991.
- OLÉRON P., *L'Argumentation*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2e édition, 1987.
- OLÉRON P., *Le Raisonnement*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 3e édition, 1989.
- PARRET Herman, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Liège, PASCAL B., *Œuvres complètes*, éd. Lafuma, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963
- PASCAL Blaise, *De l'art de persuader, Œuvres complètes IX*, Paris. 1914
- Mardaga. 1986
- PATILLON M., *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, « fac », 1990.
- PERELMAN Ch., *Rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.
- PERELMAN Ch., *Logique juridique*, Paris, Dalloz, 1976 ; 2e édition 1989. *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.
- PERELMAN Ch. et OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958 [1^{ère}] Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.
- PERNOT L., *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, Livre de poche, coll. « Références », 2000.
- PLANTIN Christian, *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé. 1990
- PLANTIN Christian, (éd.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé. 1993
- PLANTIN Christian, *Recherches sur l'interaction argumentative*, Synthèse pour l'habilitation, université de Lyon 2. 1995
- PLANTIN Christian, « L'argument du parallogisme », *Hermès*, n° 15, *Argumentation et rhétorique* 1, p. 245-269. 1995a
- PLANTIN Christian, *L'Argumentation*, Paris, Le Seuil, «Mémo». 1996
- PLANTIN Christian, « L'argumentation dans l'émotion », *Pratiques*, n° 96, p. 81-100. 1997

- PLANTIN Christian, « L'interaction argumentative », *Dialoganalyse VI*, Tübingen, Max Verlag, p. 151-159. 1998
- PLANTIN Christian, « Les raisons des émotions », *Forms of argumentative discourse/Perun'analisi linguistica del'argomentare*, in M. BONDI, (éd.), Bologne, CLUEB. 1998a.
- PLANTIN Christian, DOURY Marianne, TRAVERSO Véronique, *Les Émotions dans les interactions*, Arci/Presses universitaires de Lyon, 2000
- PLANTIN Christian, « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », *Argumentation et analyse du discours*, n ° 2-2009 [en ligne], mis en ligne le 1er avril 2009. URL : <http://aad.revues.org/index215.html>. Consulté le 28 mars 2010.
- PERELMAN Chaim et ÜLBRECHTS TYTECA Olga, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1970, 1re éd. 1958,
- PERELMAN Chaim, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin. 1977
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 7 vol., 1975-1980.
- RABATEL Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé. 1998
- RABATEL Alain, *Argumenter en racontant. (Re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck. 2004
- REGGIANI Christine, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette. 2001
- REMOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF. 1991
- REBOUL O., *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 3e édition, 1990. 1993],
- REBOUL O., *Introduction à la rhétorique*, PUF, « Premier cycle », 1991.
- RICALENS-POURCHOT N., *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod. 1998
- ROMEYER-DHERBEY G., *Les Sophistes*, PUF, « Que sais-je ? », 1985.
- ROMILLY (DE) J., *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris, de Fallois, 1988 ; Hachette, « Le Livre de poche ».
- SARFATI G.-E., *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan Université, 1997.
- SARFATI Georges-Elia, *Discours ordinaires et identités juives*, Paris, 1999
- SÉBILLET, ANEAU, PELETIER, FOUQUELIN, RONSARD, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, 1990.
- SEARLE John, *Sens et expression*, Paris, Minuit. 1985.
- SECRÉTAN P., *L'Analogie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984.
- SIMONET R. et J., *L'Argumentation – Stratégie et tactiques*, Paris, Les Editions d'organisation, 1990.
- SUHAMY H., *Les Figures de style*, PUF, « Que sais-je ? », 1990 (4e édition).
- TAMBA-MECZ I., *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- THIRY Ph., *Notions de logique*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 1996.
- TODOROC Tzvetan, , *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi des *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil. 1981
- TOULMIN Stephen, (1re éd. 1958), *The usages de l'argumentation*, Paris, PUF. 1993
- VIALA Alain, « Sociopoétique », MOULINIÉ Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception*, Paris, PUF. 1993

VIGNAUX G., *L'Argumentation*, Genève, Droz, 1976
WISSE Jakob, , *Ethos and Pathos, from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert. 1989
WALTON Douglas, 1992, *The Place of Emotion in argument*, The Pennsylvania State University Press
WALTON Douglas, « Conversational Logic and Appeal to Emotions », dans LANTIN *et al.* 2000,
WALTON Douglas, *Scare Tactics. Arguments that Appeals to Fear and Threats*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers. 2000a