

LA RHÉTORIQUE ET LES ARTS

Áron Kibédi Varga

Armand Colin | « Littérature »

2008/1 n° 149 | pages 73 à 82

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200924775

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-1-page-73.htm>

Pour citer cet article :

Áron Kibédi Varga, « La rhétorique et les arts », *Littérature* 2008/1 (n° 149),
p. 73-82.

DOI 10.3917/litt.149.0073

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La rhétorique et les arts

Communiquer, c'est établir un contact avec autrui ; c'est déjà par exemple lorsque l'on s'adresse à quelqu'un dans la rue pour lui demander le chemin. Les moyens utilisés, les signes, comme on dit en sémiotique, sont les gestes, le mouvement du visage — en particulier des yeux — et, bien entendu, les paroles. Selon la célèbre définition de Charles W. Morris¹, ces signes peuvent être étudiés à trois niveaux : la syntaxe est l'étude de la relation des signes entre eux, la sémantique est celle des relations entre les signes et leur référent, tandis que la pragmatique s'intéresse, elle, aux rapports entre les signes et leurs usagers.

La sémiotique traditionnelle privilégie l'étude des textes, mais elle peut fort bien être étendue aux signes non-verbaux : il existe ainsi une syntaxe des gestes et une pragmatique du visage, qui varient d'ailleurs d'un pays à l'autre et peuvent être par conséquent à l'origine de malentendus que les sémioticiens n'ont pas manqué de répertorier, et ceci à l'intérieur même de la civilisation occidentale, entre Parisiens et New-Yorkais par exemple.

L'étude de la communication non-verbale, celle qui échappe au discours — texte écrit ou discours prononcé à haute voix —, c'est-à-dire celle qui concerne les images et les sons, pourrait sans nul doute être entreprise, elle aussi, sur la base des trois niveaux établis par Morris. Une première question se pose alors : la succession des sons ou des couleurs se fait-elle selon certaines règles (niveau de la syntaxe) ? Deuxième question : un morceau de musique ou une image sont-ils source de savoir concernant la réalité — comme la joie ou la tristesse ressentie par l'émetteur (niveau sémantique, renvoi au monde) ? et enfin, troisième question : ces signes non-verbaux réussissent-ils par là-même à nous toucher, à nous faire partager les émotions ressenties par l'artiste (dimension pragmatique, contact avec le récepteur) ?

L'usager des signes, c'est l'autre. Le compositeur, l'orchestre (les émetteurs) transmettent la musique au public. La communication n'est donc pas nécessairement un contact direct, mais elle présuppose la collaboration de l'autre. En général, elle n'est pas pour autant une affaire de réciprocité ; la seule exception étant bien la *conversation*. La communication — et la discipline qui l'étudie, la rhétorique — est en effet toujours monologique. Le dialogisme, c'est-à-dire le contact direct qui caractérise la conversation, n'a guère été étudié dans l'histoire de la rhétorique, mais la conversation a fait l'objet de nombreuses réflexions à l'époque classique, alors que, du

1. « Foundations of the Theory of Signs », *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. 1, n° 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1938.

chevalier de Méré à Rousseau ou à Madame de Staël, les salons occupaient une place privilégiée dans la civilisation française et européenne². La conversation comme produit culturel est étroitement rattachée à l'importance des salons.

La communication est donc presque toujours unilatérale, comme le montre Colin Cherry³ : le rôle du récepteur se réduit à un minimum. Lorsque j'assiste à un concert, lorsque je lis un journal ou écoute les informations télévisées, les émetteurs — compositeur, journaliste, présentateur — restent inaccessibles, si ce n'est même invisibles. La réciprocité se réduit ici à un minimum : le mélomane peut éventuellement quitter la salle de concert, le lecteur jeter son journal par terre et le spectateur éteindre son téléviseur ou changer de chaîne. Ceci vaut par ailleurs tout aussi bien pour la rhétorique traditionnelle : l'orateur parle, le public applaudit (ou siffle, au risque de se faire arrêter par les forces de l'ordre).

La pragmatique se transforme en rhétorique au moment même où l'on passe de l'inventorisation des signes reçus à l'interprétation des motifs de celui qui émet les signes. L'interprétation est en effet, Schleiermacher l'a déjà souligné, le renversement de la rhétorique : il s'agit de devenir conscient, souvent pour échapper à leur emprise, des stratégies — psychologiques et stylistiques — utilisées par celui qui émet des signes. Psychologiques, comme le désir de l'orateur d'afficher sa modestie par certains gestes, certaines paroles, stylistiques, comme l'emploi répétitif de mots, de tournures.

ÉCHAPPER À LA RHÉTORIQUE

La rhétorique est en effet un ensemble de règles ou de conseils qui vise une communication efficace. Se pose alors la question de savoir s'il est possible de communiquer sans rhétorique, sans la moindre recherche de l'efficacité : la communication pure qui cherche à atteindre l'autre sans lui apprendre quoi que ce soit est-elle une possibilité viable ou bien une simple construction théorique ? Il faudra sans doute distinguer à ce propos la communication telle que nous la connaissons dans la vie de tous les jours et telle qu'elle se présente dans les productions artistiques.

Et d'abord existe-t-il en effet des cas de communication non-rhétorique dans la vie quotidienne ? Recenser les cas-limites, c'est montrer l'ambiguïté fondamentale de nos comportements dits « sincères »⁴ : le *silence* n'en est

2. Christoph Strosetzky, *Rhétorique de la conversation — sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du xviii^e siècle*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1984, ; Verena von der Heyden-Rynsch, *Europäische Salons — Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992 ; Jacqueline Helle-gouarc'h, (éd.), *Anthologie — L'Art de la conversation*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Classiques Ganier, 1997.

3. *On Human Communication*, Cambridge-London, M.I.T. Press, 1968, p. 17.

4. Voir mon article « La Rhétorique et ses limites », in Carole Dornier et Jürgen Siess (éd.), *Éloquence et vérité intérieure*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 21-40.

pas un, il est, lorsque nous sommes en compagnie d'autres personnes, lourd de signification : celui qui se tait s'ennuie, se considère comme supérieur aux autres, etc. La *méditation* religieuse et la prière illustrent l'attitude du croyant à l'égard de Dieu, elles présentent peut-être un cas de non-rhétoricité par rapport aux autres hommes, mais comme elles s'adressent à Dieu, elles ne sont pas dénuées de ce que les jansénistes appelaient l'amour-propre : Pierre Nicole mais aussi La Rochefoucauld ont fort bien montré l'ambiguïté du comportement humain dans ces situations. Enfin, *l'aveu* d'un tort ou d'un crime ne constitue pas non plus un cas-limite puisqu'il intervient à la fin d'un processus de discussion ou d'interrogation — par un ami, par la police —, possédant ainsi le caractère d'une rhétorique dialogique.

L'étude des cas-limites montre que la communication non-rhétorique est impossible dans la vie quotidienne. On communique, même sans le vouloir : un visage ou un geste expriment toujours quelque chose, la tristesse ou la colère par exemple, et même à l'insu de l'émetteur. Parce que tout est interprétable : le vêtement que l'on porte, le choix des mets dans un restaurant, les mots dont on se sert en parlant, tout a un effet rhétorique sur le récepteur. Tout est rhétorique, dans la mesure où le récepteur *interprète* le comportement de l'émetteur comme étant l'expression d'une intentionnalité. La rhétorique n'est pas simplement l'inventorisation de certaines règles à l'usage des orateurs, elle peut être également « retournée » et permettre au récepteur de se rendre compte des intentions de l'autre. Ce sont là des pratiques que toutes les communautés connaissent. Depuis l'ouvrage passionnant de George A. Kennedy sur ce qu'il appelle « la rhétorique comparée »⁵, nous savons que la rhétorique, c'est-à-dire les règles de la communication efficace, n'est pas une invention grecque mais que toutes les civilisations s'en servent, bien avant Athènes, et même les mammifères les plus évolués.

La dialectique des intentions et des interprétations commande notre expérience quotidienne. En revanche, dans les différents arts, notamment dans la poésie, la musique et la peinture, on constate que la recherche de la pureté a été une tentation profonde et durable au moins depuis le romantisme. Pur, c'est-à-dire non-rattachable à un référent qui pourrait provoquer notre jugement, non-interprétable dans aucune direction.

D'une manière générale, nous avons l'habitude de considérer que les arts renvoient à quelque chose, à une expérience de notre vie. Ceci est particulièrement évident pour ce qu'en anglais on appelle « la fiction », c'est-à-dire le roman et le film (j'y reviendrai), mais la référentialité caractérise en général aussi les autres arts : la poésie parle d'amour, de religion, de la patrie, la musique évoque des sentiments de joie, de tristesse,

5. *Comparative Rhetoric — An Historical and Cross-Cultural Introduction*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1998.

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

ou, une fois encore, de patriotisme (les marches militaires), et la peinture fait surgir des scènes, des objets que nous reconnaissons. Les arts renvoient à un monde référentiel et à des émotions. Mais il existe aussi, depuis deux siècles tout particulièrement, ce qu'on désigne par les termes de « poésie pure », « musique absolue » et « peinture abstraite ». Dans la « poésie pure », la sonorité des mots prime sur leur sens, c'est-à-dire occulte le rapport des mots avec le monde extérieur, dans la « musique absolue » les sons ne renvoient à aucune émotion, dans la peinture pure les lignes et les couleurs ne représentent strictement rien.

Dans les années vingt du siècle dernier, un débat célèbre a été déclenché par l'abbé Bremond autour de la notion de la « poésie pure », c'est-à-dire d'une poésie dont la référentialité est minime face à la beauté des sons, la variété agréable des consonnes et des voyelles. Il cite à ce propos les trois vers d'une chanson populaire, où les noms de lieu ont un charme mystérieux :

Orléans, Beaugency
Notre-Dame de Cléry
Vendôme, Vendôme

ou encore ce vers de Malherbe :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs

et il ajoute : « Ce vers a un sens — la récolte sera bonne — mais si indigent qu'on ne peut pas imaginer que tant de poésie en découle. »⁶ La poésie pure, celle qui ne communique à peu près rien, pourrait donc être définie comme une poésie réduite à sa propre matérialité sonore.

L'idée de la « musique absolue » est née au début du XIX^e siècle, au moment où les romantiques allemands, et en particulier E.T.A. Hoffmann, ont insisté sur la séparation du chant et de la musique instrumentale. Le chant lié à la voix et au texte renvoie à des circonstances de la vie — le travail, le mariage, le deuil —, tandis que la musique instrumentale est un art indépendant qui « communique sa propre essence sans être mélangé à un autre art »⁷. Les sons produits par les instruments de musique n'ont en principe rien à voir avec les expériences du récepteur.

Enfin, pour la peinture, il faudra surtout penser, me semble-t-il, aux idées formulées par Clement Greenberg, le très influent critique d'art américain du milieu du XX^e siècle. Selon lui, un tableau doit être vu indépendamment de son contenu qui introduit un élément extérieur à la peinture

6. Henri Bremond, *La poésie pure*, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 20-21. On pourrait mentionner aussi les futuristes russes qui déclarent dans leurs manifestes, à peu près à la même époque, que « Nous nous sommes mis à conférer sens aux mots selon leur caractère graphique et phonique. » Voir Léon Robel, *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les Éditions français réunis, 1971, p. 34 et p. 38.

7. J'emprunte cette citation d'Hoffmann à Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 2^e éd., 1987, p. 13.

même, une signification qui dépasse sa matière. La peinture ne doit se baser sur aucune expérience qui ne soit directement liée au médium même, c'est-à-dire à une surface plane, à la toile et à la couleur⁸.

Malgré l'intérêt que le critique newyorkais avait toujours manifesté pour l'art abstrait, son attitude radicalement matérialiste exclut aussi finalement l'abstraction. Et ceci pour deux raisons. D'une part, parce que, comme l'a souligné Arthur Danto⁹, il est impossible de s'imaginer une image abstraite dont on ne trouverait aucune contrepartie référentielle, comme par exemple les traces à demi effacées d'un pneu sur la route. L'abstraction reste référentielle et ne constitue jamais une réduction à la seule matière du tableau. D'autre part, parce que les peintres abstraits — que l'on pense à Mondrian, à Marc Rothko ou à Barnett Newman — remplacent en général la représentation réaliste par une recherche spirituelle¹⁰, le tableau devient un objet qui invite à la méditation ; l'abstraction ne s'arrête donc pas pour la plupart de ses créateurs à la matière pure¹¹.

Hoffmann, Bremond, Greenberg, voici trois hommes — un poète romantique allemand, un académicien français et un critique d'art américain — qui ont voulu rendre aux arts leur pureté première en les réduisant à leur matérialité et, par là, atteindre leur essence non-rhétorique. On peut cependant se demander s'ils ont véritablement réussi.

Peut-on affirmer en effet que les arts « purs » ne suscitent aucun sentiment chez le récepteur. La variété des sons et des couleurs suscite sans doute l'admiration, ce sentiment de plaisir qui caractérise l'esthétique kantienne, plaisir dénué de tout intérêt. Le plaisir et l'admiration sont des émotions et les émotions — fortes ou faibles — sont les effets de la rhétorique, on le sait depuis l'Antiquité. Les sons suscitent ces émotions, tout comme les textes narratifs, dans leur continuité temporelle, là où l'image fascine par son immédiateté. Les auteurs qui, au XVII^e siècle, ont défendu la supériorité de la peinture par rapport à la poésie, tel André Félibien, insistent en effet sur cet avantage, le pathos rhétorique si puissant de la peinture, la force extraordinaire des émotions provoquées, là où la poésie ne suscite ces émotions que lentement, progressivement¹². Par ailleurs, l'immédiateté, sans être une catégorie ou une qualité rhétorique, constitue cependant un défi pour la poésie aussi, en particulier pour la poésie moderne. « Jamais d'immédiat pour l'écrivain »,

8. *Art and Culture*, Critical Essays, Boston, Beacon Press, 1961, p. 139.

9. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 64.

10. Voir Hal Foster *et alii*, *Art since 1900*, London, Thames and Hudson, 2004, p. 119.

11. Voir par exemple le catalogue de l'exposition *The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

12. « De toutes les passions celles qui entrent dans l'âme par les yeux sont les plus violentes », écrit André Félibien (*Entretiens sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, vol. 5, p. 324).

note Yves Bonnefoy, c'est pourquoi les écrivains « sont comme fascinés par les peintres »¹³.

LA POÉSIE, LA PEINTURE, LA MUSIQUE, LA NARRATION

L'échec des tentatives d'échapper à la rhétorique nous ramènent à notre point de départ. La rhétorique est omniprésente, non seulement dans les discours mais aussi dans les images et les sons¹⁴. Toutefois elle se manifeste de manière différente pour ce qui est immobile et pour ce qui est mobile, les tableaux et les affiches d'une part, la musique et les textes narratifs d'autre part. Ainsi, les affiches publicitaires observent strictement le symbolisme des couleurs tel qu'il est en vigueur dans une civilisation donnée : la fonction rhétorique du rouge ne peut pas être confondue avec celle du bleu par exemple. En revanche, dans un film, les couleurs se présentent en mouvement, le passage de l'une à l'autre obéit à d'autres règles.

Depuis toujours, la rhétorique se définit de deux manières radicalement différentes : tantôt comme l'art du bien dire (*ars bene dicendi*), l'art de l'éloquence, et tantôt comme l'art de la persuasion (*ars persuadendi*), l'art qui permet d'argumenter. Cette différence est très importante lorsque l'on étudie la rhétorique dans les arts. La première définition concerne en particulier la musique et la poésie, tandis que la seconde intéresse aussi la peinture et la narration.

Lorsque je définis la rhétorique comme l'art de bien dire, je privilégie, sur les cinq parties de la rhétorique, la troisième, c'est-à-dire l'élocution, l'étude des figures de style. Pour la théorie musicale, les figures de mot, en particulier les nombreuses figures de la répétition sont en effet absolument essentielles. Comme l'a montré Hans-Heinrich Unger dans un ouvrage déjà ancien mais tout à fait remarquable¹⁵, l'application systématique de la terminologie grecque des figures de style dans le domaine de la musique commence dès le XVI^e siècle : « Transférée dans le domaine de la musique, écrit-il, la rhétorique connaît une surenchère (*Übersteigerung*) qui aurait été irréalisable ailleurs. Une telle multiplication des figures dans la notation et une telle mise en contraste dans l'exécution sont obligatoires en musique mais elles auraient absolument ridiculisé n'importe quel orateur. »

13. « Peinture, poésie : vertige, paix », in *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 319.

14. Je laisse de côté la sculpture et l'architecture dont l'intérêt rhétorique est cependant évident. Pour les statues, Sergiusz Michalski a montré la fonction rhétorique combinée de l'emplacement et du sujet représenté. Quant à l'architecture, la médiatisation actuelle des grands architectes (Norman Foster, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Santiago Calatrava) ne devrait pas nous faire oublier que déjà au Moyen Âge les évêques cherchaient à faire construire dans leur diocèse des cathédrales dont la taille dépassait celle de leurs voisins.

15. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, Konrad Triltsch, 1941. La phrase que je traduis et cite ci-dessous se trouve dans la conclusion, p. 145-146.

La poésie, elle, s'intéresse aussi aux autres figures de style — comme on l'a vu il y a trente ans dans les études structuralistes —, en particulier aux tropes et à la métaphore. Elle a été souvent définie à l'époque classique comme un langage orné et imagé, ce qui implique les figures de la répétition et la métaphore. Il n'y a pas de poésie sans rythme ni mètre c'est-à-dire sans certaines répétitions. Et la prose poétique détient les mêmes qualités : pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir les descriptions de la nature dans certains textes baroques, comme ceux recueillis par l'abbé Bremond¹⁶ et en particulier l'étonnant *Essay des merveilles de la nature* (1627) du jésuite Étienne Binet : ce sont là des poèmes en prose avant la lettre.

Le statut rhétorique de la peinture est plus difficile à déterminer. Nous avons vu que la peinture suscite les émotions, elle est liée à ce que l'on appelle la preuve pathétique. Mais en ce qui concerne les cinq parties de la rhétorique, la question se pose de savoir si l'image relève de l'élocution ou de l'invention, c'est-à-dire si elle est affaire de style ou plutôt d'argumentation. En posant cette question, nous reprenons en fait les termes du vieux débat entre le dessin et le coloris, celui qui oppose les partisans de Poussin et de Raphaël à ceux de Rubens et du Titien. Dans une étude récente, j'ai essayé de montrer que ce débat ne se limite pas aux siècles classiques ; on en trouve les traces aussi bien dans l'Antiquité qu'au XX^e siècle, par exemple dans les réflexions de Matisse ou de Picasso¹⁷. L'artiste qui préfère les couleurs est intéressé par la *manière*, c'est-à-dire le style, les émotions fortes et immédiates. En revanche, le dessin demande un effort intellectuel : ce qui compte pour l'artiste qui insiste sur les contours, c'est la reconnaissance du sujet¹⁸. Ceci vaut en particulier pour les genres picturaux qui se trouvent au sommet de la hiérarchie des genres : reconnaître le sujet d'un tableau d'histoire — que ce soit une scène de l'histoire romaine ou du Nouveau Testament —, est nécessaire pour en comprendre et méditer la leçon. L'histoire ne doit en effet être retenue, à l'époque classique, que dans la mesure où elle comporte une leçon.

Les tableaux et les affiches publicitaires sont les seuls artefacts qui constituent un message rhétorique immuable, tous les autres s'inscrivent dans le temps. Les mots, les sons et les images mobiles d'une représentation théâtrale ou d'un film construisent un ensemble et coopèrent de différentes manières afin de communiquer un message souvent complexe¹⁹. Ceci vaut également pour le roman qui suscite dans l'esprit du lecteur des images

16. Henri Bremond et Charles Grolleau, *Anthologie des écrivains catholiques prosateurs français du xvii^e siècle*, Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1919.

17. « Le débat éternel du dessin et du coloris », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 2003, p. 133-144. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Rubens contre Poussin — la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du xvii^e siècle*, Arras-Épinal, 2004.

18. Du même coup, les couleurs doivent être simplifiées pour ne pas trop attirer l'attention. Elles doivent être pâles, comme chez Le Sueur, ou unies, sans la moindre nuance, comme chez Poussin. Voir à ce sujet Sir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture* (1771), trad. fr. 1991.

19. Voir Joachim Knape, *Medienrhetorik*, Tübingen, Attampto, 2005.

mentales qui se succèdent. On parlera dans tous ces cas d'une *rhétorique de la narration*²⁰.

Il est curieux de constater que cette expression est fort peu utilisée. On parle depuis toujours de la rhétorique des discours (juridiques, religieux, politiques), on parle de plus en plus, depuis quelques décennies, de la rhétorique des images et plus généralement des médias, mais la rhétorique narrative n'est guère étudiée de manière systématique. Bien entendu, on parle du message d'un film et dans les entretiens télévisés on demande aux réalisateurs ce « qu'ils ont voulu » faire — montrer la misère du Tiers-Monde, les erreurs de la politique de la Maison-Blanche, etc. —, mais ceci ne donne guère lieu à une analyse rhétorique détaillée de l'œuvre en question. Les flashbacks insérés dans le film parce qu'ils déterminent l'action d'un personnage ou le désir d'identification avec tel ou tel personnage que l'artiste cherche à imposer au spectateur, voilà — pour ne citer que ces exemples-là — deux procédés qui pourraient se trouver au centre d'une rhétorique narrative.

Afin de mener à bien un tel travail, il faudra sans doute distinguer les narrations sonores — les films —, et les narrations silencieuses, c'est-à-dire lues, comme les romans. Dans le premier cas, l'avant-dernière partie de la rhétorique traditionnelle, l'*actio*, acquiert une place tout à fait centrale, puisqu'aux gestes et à l'intonation de l'orateur se substituent, du côté des sons²¹, les bruits de fond, la musique, les bribes de conversation, et du côté de l'image, le mouvement des personnages, le décor (chambre, rue, etc.), les couleurs. En énumérant ces aspects d'un film, j'en suis encore au niveau de la syntaxe ; il faudra ensuite examiner les rapports complexes entre ces éléments — le niveau sémantique —, se demander par exemple quel lien existe entre le personnage qui marche dans une rue sombre, la pluie qui tombe et la musique de fond. Enfin — c'est le niveau pragmatique ou rhétorique — quel effet le cinéaste essaie-t-il d'obtenir ainsi auprès du spectateur²².

Comme pour le cinéma, l'étude rhétorique des romans présuppose, elle aussi, l'hypothèse que tout roman comporte un message. Ceci est tout à fait manifeste dans ce que l'on appelle le roman baroque. Inspiré par le roman grec de la basse Antiquité, en particulier les *Éthiopiennes* d'Héliodore, ces romans démontrent le pouvoir absolu de l'amour : deux personnes qui s'aiment ont beau être exposées aux pires malheurs et soumises aux épreuves les plus cruelles et les plus invraisemblables — séparation, naufrage,

20. Bien qu'il ne constitue pas exactement une rhétorique de la narration, le livre de John D. O'Bannon (*Reorienting Rhetoric — the Dialectic of List and Story*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992) insiste à juste titre sur l'importance particulière de la narration en rhétorique.

21. Voir le numéro spécial de la revue *Iris* (n° 27, 1999).

22. Bien qu'il ne comporte pas d'analyses rhétoriques à proprement parler, le catalogue de l'exposition *Le cinéma au rendez-vous des arts* (Bibliothèque Nationale de France, 1996) contient de nombreuses informations utiles.

esclavage —, ceci ne les empêchera pas de rester fidèles l'un à l'autre et de sauvegarder leur pureté jusqu'au moment où, après de longues années, ils finissent par se retrouver et s'unir. Le roman baroque, lui, a un message très clair et une intrigue absolument invraisemblable : le spécimen le plus extraordinaire est sans doute *Les Travaux de Persiles et de Sigismonde*²³, le roman que Cervantès termina quelques jours avant sa mort.

Le message de la plupart des autres romans est moins évident, et le roman moderne est infiniment plus complexe que le roman baroque. Il faudra sans doute ajouter que la réduction d'un roman à son message doit paraître scandaleuse à tous ceux qui aiment la littérature. Une analyse rhétorique n'est cependant pas inconcevable, à condition que, précisément, elle montre tout ce qui sépare de manière radicale les procédés rhétoriques utilisés dans un plaidoyer et ceux, tellement plus riches, dont se sert le romancier. *Don Quichotte*, *Madame Bovary* ou *À la Recherche du temps perdu* nous introduisent dans trois univers très différents, mais on peut considérer les scènes qui se suivent comme autant de preuves qui soutiennent le message — le lecteur me pardonnera de simplifier ici énormément pour le besoin de la cause — : le ridicule tragique du chevalier, le danger des lectures romanesques de l'enfance pour la vie d'Emma, enfin le snobisme de la haute société et son dépassement chez Proust. Les scènes qui se suivent illustrent les figures de la répétition et de l'amplification : elles répètent le message, pour l'approfondir, mais elles l'amplifient aussi : un nouvel élément rhétorique se trouve chaque fois ajouté.

La rhétorique de la narration est facile à étudier là où la narration est liée à un contexte social, comme dans le cas d'anecdotes que les gens se racontent lors d'un dîner, ou dans des nouvelles à la Boccace qui cherchent à démontrer quelque chose, l'infidélité des femmes, l'hypocrisie des prêtres. Mais elle ne sera complète que le jour où l'on écrira une histoire rhétorique du genre romanesque, c'est-à-dire des longs récits lus et aimés indépendamment de leur contexte social par des personnes qui ne connaissent en général que le nom du romancier et ignorent les circonstances de la naissance de son œuvre.

Comme le compositeur et le peintre, le romancier est, lui aussi, un personnage invisible qui influence un public qu'il n'a jamais connu. La communication et la « rhétorique » des artistes sont par conséquent entièrement différentes de celles des orateurs, et en particulier des orateurs politiques. Le romancier s'efface, l'orateur écrase. Et c'est pour cette raison que, pendant les campagnes électorales, le public veut connaître à son tour les moindres détails au sujet de la vie privée des candidats, leur fortune, le nombre de leurs enfants, leur fidélité conjugale. Rien de tel pour un artiste. Bien entendu, les admirateurs inconditionnels de Véronèse ou de Bach s'intéresseront toujours aux péripéties de leur vie — l'on sait que

23. Traduit dès le XVII^e siècle par Vital d'Audiguier et réédité en français à plusieurs reprises.

■ LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES

la biographie de Cervantès se lit comme un roman —, et les féministes constateront avec satisfaction que le premier roman japonais, *Le Dit du Genji*, a été écrit par une femme, Murasaki Shikibu, au XI^e siècle. Cependant, pour la grande majorité des lecteurs, ce qui importe, ce sont les conversations entre Don Quichotte et Sancho Pansa ou encore les aventures amoureuses à la cour des empereurs du Japon.

Les signes communicationnels plus ou moins conscients que les hommes s'envoient tous les jours, les anecdotes qu'ils racontent, les discours qu'ils tiennent pour influencer les autres, relèvent bien entendu de la rhétorique, mais les arts n'y échappent pas non plus. Que ce soit une image, un morceau de musique, un film ou un roman, les arts communiquent, eux aussi, mais d'une manière indirecte. L'artiste est invisible, mort depuis longtemps peut-être, mais son œuvre est présente. Elle vit. Et que le public en soit conscient ou non, l'éloquence et la persuasion font partie intégrante de ce qui lui est donné à voir et à entendre, de la musique la plus éphémère et des images les plus banales aux films les plus subtils et aux romans les plus complexes.