

LA FIGURE DE LA DESCRIPTION DANS LA THÉORIE RHÉTORIQUE CLASSIQUE

Christine NOILLE-CLAUZADE, Université de Nantes

1. LA DESCRIPTION DANS UNE RHÉTORIQUE DE L'ÉNERGIE : L'ENJEU DU STYLE MÉDIOCRE

D'un côté, nous avons la *description*, figure de rhétorique qui « parle des choses absentes comme absentes » (*dixit* Bernard Lamy dans son important traité, *La Rhétorique ou L'Art de parler*, dont nous suivons ici l'ultime édition de 1715, mais dont la première version remonte à 1675) ; d'un autre côté, il y a l'*hypotypose*, qui « figur[e] les choses, et en form[e] une image qui tient lieu des choses mêmes », tant et si bien que l'*hypotypose* abandonne l'ordre du figural, du scripturaire, pour celui du physico-moral, du passionnel ; elle n'est pas une figure, elle « est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent », ou encore, formule canonique depuis les rhétoriques latines,

« [...] on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit. » (1)

La ligne de partage entre ces deux figures apparaît ainsi être du côté du critère de l'*enargeia*, de l'*evidence*. Fondamentalement est en jeu la visibilité, d'un côté celle des *choses* peintes (ou décrites, le support ne compte plus), de l'autre, celle de la technique rhétorique, de l'écriture de la description. La terminologie grecque, toujours utile dans les distinguos théoriques que l'analyse du discours met en place depuis plus de deux mille ans, nous propose donc de baptiser *hypotypose* la description évidente, et *ekphrasis* la description ostentatoire.

Mais l'*enargeia* n'est pas uniquement grande clarté ou *evidentia*. Quintilien lui-même se contredit, qui est pourtant, nous y reviendrons, à l'origine de l'usage des termes conjoints d'*enargeia* et d'*hypotypose*. Il l'adosse tout d'abord à la clarté :

(1) Cette citation, de même que les citations précédentes, sont extraites de Lamy (Bernard), *La Rhétorique ou L'Art de parler*, éd. Ch. Noille-Clauzade, Champion, 1998, L. II, ch. IX. Pour des formulations équivalentes chez Cicéron et Quintilien, voir Cicéron, *De Oratore*, éd. H. Bornecque, Belles-Lettres, 1930, III ; § 201-202 : « [...] pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux [...] ». Quintilien, dans son *Institution oratoire*, trad. H. Bornecque, Classiques Garnier, 1934, fait précisément référence à ce passage de Cicéron en III, IX, II, et le paraphrase ainsi en III, VIII : « C'est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyions les voir. »

« On ajoute parfois l'évidence, que les Grecs appellent *enargeia*. [...] Quant à l'évidence, si je comprends bien le mot, c'est dans la narration une grande vertu, quand il faut non pas dire ce qui est vrai, mais en quelque sorte le montrer ; toutefois on peut la faire entrer dans la clarté [...] » (2),

pour ensuite les opposer :

« [...] l'évidence ou, comme d'autres l'appellent, la représentation, est supérieure à la clarté, l'une se laisse voir nettement, tandis que l'autre si j'ose ainsi parler se montre [...]. » (3)

Dans l'*enargeia*, il y a aussi de l'*energeia*, de l'énergie, qui fait basculer l'éloquence dans la monstration et la signification dans la représentation. Le terme que les classiques retiendront sera celui de la *vivacité*. Le problème est qu'il ne redouble pas le partage conceptuel que l'*enargeia* instaure entre *ekphrasis* et *hypotypose*. La description qui met les choses sous les yeux « de ceux qui écoutent » est certes *ipso facto* une description *vive*. Mais la description « qui parle des choses absentes comme absentes » n'est pas dépourvue de vivacité.

Si l'on regarde en effet l'argumentation de Lamy, on s'aperçoit vite d'une gêne définitionnelle qui aboutit *in fine* à la plus grande confusion. Rassemblons ici à la suite les formules où apparaît le lexique du vif, dans les deux entrées figurales consécutives de *L'HYPOTYPOSE* et de *LA DESCRIPTION* :

« C'est pourquoi toutes les descriptions que l'on fait de ces objets [*i.e.* « Les objets de nos passions »] sont vives et exactes [...].

Ces descriptions qui sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elle sont appelées hypotyposes [...].

L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit. La description est une figure assez semblable, mais qui n'est pas si vive. Elle parle des choses absentes comme absentes, cependant d'une manière qui fait une grande impression [...].

Voici l'exemple d'une description fort vive à qui on pourrait donner le nom d'hypotypose [...]. » (4)

Résumons-nous : la description au sens restreint (c'est-à-dire dépourvue d'évidence) est assez vive, alors que l'hypotypose est fort vive. Comme dans toutes les affaires de dosage, il arrive qu'il y ait un peu plus de vivacité dans la description (comme l'écrit Lamy, on pourrait alors lui donner le nom d'hypotypose), ou que l'animation de l'hypotypose tourne au procédé et que, *dévitalisée*, elle soit rattrapée par l'écriture ecphrastique.

Petit exemple pratique. De quelle description (*ekphrasis* ou *hypotypose*) relève le texte suivant ?

« Aussitôt devant toi s'offriront sept étoiles : (vers 1)
Dresse par là ta course, et suis le droit chemin.
Phaéon à ces mots prend les rênes en main :
De ses chevaux ailés il bat les flancs agiles.
Les coursiers du soleil à sa voix sont dociles. (vers 5)
Ils vont ; le char s'éloigne, et plus prompt qu'un éclair,
Pénètre en un moment les vastes champs de l'air.
Le père cependant plein d'un trouble funeste,

(2) Quintilien, *op. cit.*, IV, II, § 63.

(3) *Ibid.*, III, VIII.

(4) Lamy, *op. cit.*, L. II, ch. IX, articles HYPOTYPOSE et DESCRIPTION.

Le voit rouler de loin sur la plaine céleste,
Lui montre encor la route, et du plus haut des cieux (vers 10)
Le suit autant qu'il peut de la voix et des yeux.
Va par là, lui dit-il, reviens : détourne ; arrête. » (5)

Nous possédons deux analyses contradictoires de ce texte, celle du pseudo-Longin, rhéteur grec du II^e siècle, dont le traité *Du Sublime* vient d'être traduit par Boileau en 1674, et la reprise infidèle de Bernard Lamy. Les deux rhétoriciens tout d'abord ne s'accordent pas sur l'*objet* de la description. Pour Longin, est décrite la course funeste du char dans les cieux (à proprement parler, elle s'étend du vers 3 au vers 7). Pour Lamy, je cite, « c'est le Soleil qui décrit à Phaéon la route qu'il devait tenir [...] » : autrement dit, la description du père regardant son fils concerne les vers restants (1-2, et 8-12).

Dès lors, les commentaires s'opposent. Longin voit dans la description de la course une « image », une « peinture », terme qui

« [...] se prend, pour ces discours que l'on fait lorsque, par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent. »

Pour Longin, il y a bel et bien une visibilité des choses qui fait de cette « peinture » une description évidente. Lamy quant à lui place cet exemple sous le chapitre général des descriptions : l'effet d'*enargeia* est perdu, la visibilité des choses s'estompe au profit de celle du procédé. Sensible à l'exercice de style présent dans le morceau, il déporte la description euripidienne du côté de l'*ekphrasis*.

Mais ce qu'il déporte précisément concerne ce sur quoi portait l'attention de Longin : la description centrale du char. En revanche, à la *relecture*, il conserve l'idée d'une *vie*, d'une animation, pour les vers qui encadrent la description centrale, et qui donnent certes une description du chemin, mais à travers la parole ou le regard du père :

« Voici l'exemple d'une description fort vive à qui on pourrait donner le nom d'hypotypose : c'est le Soleil qui décrit à Phaéon la route qu'il devait tenir [...]. »

Et d'une certaine façon, les propos de Longin sur l'*évidence*, que Lamy rapporte juste après la citation, sont en quelque sorte implicitement réattribués. Lorsque le rhéteur grec demande :

« Ne diriez-vous pas que l'âme du *poète* monte sur le char avec Phaéon ; qu'elle partage tous ses périls, et qu'elle vole dans l'air avec les chevaux ? Car s'il ne les suivait pas dans les cieux, s'il n'assistait pas à tout ce qui se passe, pourrait-il peindre la chose comme il le fait ? » (6) [Nous soulignons]

Lamy nous invite à lire, si l'on met son texte et celui du commentaire longinien en continu, par-dessus la citation d'Euripide :

« C'est le Soleil qui décrit à Phaéon la route qu'il devait tenir. / Ne diriez-vous pas que l'âme du *père* monte sur le char avec Phaéon, etc. ? »

Est ainsi conservée l'idée d'une hypotypose exemplaire dans les marges du texte, dans la mesure où d'une part n'est pas répertorié exactement le même endroit du texte et où d'autre part l'*évidence* glisse du niveau auctorial au niveau de la narration, et ce faisant, est réinterprétée à la lumière d'une narration passionnelle.

(5) Exemple tiré de Longin, *Traité du sublime*, trad. Boileau, 1674, ch. XIII, *Des images*. La citation est ainsi annotée par Boileau (1713) : « Euripide, dans son *Phaéon*, tragédie perdue. »

(6) *Ibid.*, cité textuellement dans Lamy, *op. cit.*, L. II, ch. IX, article DESCRIPTION.

Ce qui caractérise en dernier ressort l'analyse de Lamy est le phénomène généralisé de l'assimilation : la vivacité de la description est assimilée à l'effet d'évidence ; l'*ekphrasis* bascule du côté de l'hypotypose ; enfin, les qualités d'imagination qui étaient, chez un Longin, à l'origine auctoriale de la représentation cèdent potentiellement le pas à des qualités de passion au niveau de la narration. Le brouillage des effets (évidence – vivacité) accompagne le brouillage des figures (description – hypotypose) et, élément novateur, le brouillage des hypothèses sur l'origine de la production textuelle (*phantasia* – passion).

A vrai dire, Lamy met en pratique, à travers le couple hypotypose / description, la portée de sa propre théorisation de la figure. Dans sa spéculation générale, rompant avec un cicéronianisme critique dégradé en art ornemental de l'éloquence, il définit la figure, non comme figuration, non comme mise en relief ornementale d'une diction plate, mais animation, émotion d'une diction indifférente : la bonne figure ne doit pas être l'impression d'une élégance, mais l'expression d'une passion. Tant et si bien que Lamy se retrouve, de droit, avec deux versions possibles de la figure, la fleur de rhétorique ornementale et la marque du sujet parlant. Sa tentation première est alors de laisser du côté de l'ancienne rhétorique sa définition de l'*ekphrasis* – comme description ornementale – et d'associer à sa nouvelle théorie la définition de l'hypotypose – comme description pathétique : la différence fondamentale entre les deux ne serait pas de l'ordre de l'effet, mais de la conceptualisation.

Toutefois, il y aurait eu ce faisant aveu d'une rémanence *objective*, dans les textes, d'une figure ornementale, qui légitimerait en retour la subsistance d'une appréhension instrumentale à côté de l'appréhension physico-morale, c'est-à-dire pathétique. Or la rhétorique de Bernard Lamy se veut d'abord une contre-rhétorique cicéronienne, une négation de la définition ornementale de l'éloquence, et, de plus en plus fortement au cours des rééditions, une théorie alternative et originale de la parole, peut-être notre première philosophie générale et raisonnée du langage, en prise avec une morale du sujet.

D'où ce brouillage final, qui s'effectue moins, dans le paragraphe consacré à la description, entre celle-ci et l'hypotypose, qu'entre la figure de la description au sens ornemental et une nouvelle pensée de la même description, en un sens passionnel. Ce que Lamy doit parvenir à théoriser, c'est une conception pathétique de l'*ekphrasis* au même titre que de *toutes* les autres figures de l'ancienne rhétorique. Il y parvient donc en ancrant la description sur la narration, et en soumettant l'évidence à la vivacité, l'effet de monstration à l'affirmation d'une voix. Ce que *montre* la description effectuée par le Soleil, c'est d'abord le Soleil lui-même, en proie à la passion la plus vive, c'est l'animation du sujet qui décrit, alors que l'objet qu'il décrit est pour nous reculé dans un niveau d'intérêt secondaire, description de choses absentes qui n'en rajoute pas dans l'ornementation et la réécriture, bref, simple notation des choses par le biais de l'*énumération* de leurs circonstances.

La figure de la description dans la nouvelle pensée rhétorique n'est pas une « *ekphrasis* animée » car la part ornementale disparaît. A la place, une conception pathétique qui articule une description à double entente, description vive et évidente de la passion qui en est à l'origine, et notation de la chose décrite sans relief particulier mais selon une modalité logique précise (le détour, l'amplification par les circonstances) – et on reconnaît là, donc, actualisée dans une parole pathétique, une ultime définition traditionnelle, d'obédience *logique*, de la description comme *définition* imparfaite ou *énumération* (7).

(7) Voir la définition de la description comme catégorie de pensée que l'on trouve dans *La Logique* de Port-Royal, seconde partie, ch. XVI : « De la définition qu'on appelle définition de chose. [...] Il y en a de deux sortes : l'une plus exacte, qui retient le nom de définition ; l'autre moins exacte, qu'on appelle description. [...] La définition moins exacte qu'on appelle description, est celle qui donne quelque connaissance d'une chose par les accidents qui lui sont propres, et qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres. C'est en cette manière qu'on décrit les herbes, les fruits, les animaux, par leur figure, par leur grandeur, par leur couleur, et autres semblables accidents. C'est de cette nature que sont les descriptions des poètes et des orateurs. [...] » [Arnaud et Nicole, *La Logique ou L'Art de penser*, intro. L. Marin, Flammarion 1970, pp. 215-216]

Toute figure, chez Lamy, est une marque de la vivacité, de la passion.

– L'hypotypose est à la rencontre d'une passion extrême (l'enthousiasme) et d'un effet extrême (l'évidence) ; relevant du sublime (qu'il soit registre ou effet), elle appartient ainsi doublement au poète, d'abord parce que l'inspiration poétique conçue comme enthousiasme redevient d'actualité à partir des années 1670, et parce que la résorption de la figure dans l'image, de la signification dans la représentation marquent l'entrée du discours dans le mode mimétique, apanage constant de la fiction poétique.

– A ses côtés, il fallait un équivalent *rhétorique*, c'est-à-dire qui soit adapté à cet état nouveau du discours, indifférent à la répartition en genres institutionnels (judiciaire, délibératif, démonstratif), et perçu comme majeur au XVII^e siècle, à savoir la prose non poétique modelée sur la conversation mondaine. Son « registre » : le médiocre ; ses passions : celles dont l'usage est bon, c'est-à-dire modéré ; son effet : l'animation :

« Il y a des tours figurés de conversation : quand on les sait prendre, le lecteur ne croit pas lire un livre, il croit voir les choses, ou qu'un homme vivant lui raconte ce qu'il lit. » (8)

La *description*, au sens *rhétorique* du terme et en accord avec la nouvelle théorisation morale du discours, est précisément cela : une figure de pensée (l'énumération) qui s'actualise dans le langage en s'accompagnant d'un pathos et qui participe ainsi à une hypotypose générale, à la figuration évidente d'une voix et d'une passion à l'origine du texte écrit.

Tant et si bien qu'on se retrouve avec trois conceptualisations possibles de la description : une description sans « évidence » et sans vivacité – l'*ekphrasis* dans toute sa splendeur, comme triomphe d'un exercice de style, d'une réécriture sophistique ; une description vive et évidente, une *hypotypose* à destination sublime ; et entre ces deux figures extrêmes, non pas un intermédiaire (qui actualiserait l'une ou l'autre des deux vertus, *hypotypose* sans énergie ou *ekphrasis* animée), mais une figure médiocre obéissant à un principe de définition indépendant, qui soit l'actualité (forcément pathétique) d'une figure de pensée (en l'occurrence l'énumération).

La première définition a été mise en place par la seconde sophistique, la deuxième par la rhétorique latine de l'éloquence, et la dernière, donc, par une philosophie morale de la signification.

Toutes trois sont à vrai dire analysables à partir de la figure de *pensée* qu'est la définition imparfaite ou *énumération* : elles en donnent trois actualisations *verbales* possibles, ou plutôt c'est à partir de ces trois actes verbaux attestés que l'énumération peut être induite comme proposition (c'est-à-dire comme comparaison d'idées ou encore jugement (9)) et dissociée artificiellement de toute modalité verbale (en ce que son inévitable réalisation verbale, grammaticale, est réduite à l'ensemble substantif + verbe + adjectif, et par-là même neutralisée dans l'analyse logique comme *substrat* indifférent, signe conventionnel).

Entre cet état verbal minimal mais purement spéculatif, et l'actualité verbale de la description en ses trois versions (*ekphrasis*, *hypotypose*, *description animée*), le passage s'opère par une figure : et cette figure, qui extériorise la proposition dé-

(8) Lamy, *op. cit.*, L. II, ch. 1.

(9) Voir *La Logique*, *op. cit.*, Seconde partie, ch. III, p. 157 : « Après avoir conçu les choses par nos idées, nous comparons ces idées ensemble ; et trouvant que les unes conviennent entr'elles, et que les autres ne conviennent pas, nous les lions ou déliions, ce qui s'appelle *affirmer* ou *nier*, et généralement *juger*. Ce *jugement* s'appelle aussi *proposition* [...] » Ce à quoi il faut donc ajouter l'intitulé du chapitre XV, *ibid.*, p. 211 : « DE DEUX SORTES DE PROPOSITIONS QUI SONT DE GRAND USAGE DANS LES SCIENCES. LA DIVISION ET LA DEFINITION [...] »

finitionnelle énumérative dans l'altérité (à la rencontre d'autrui) et l'altère dans les mots (10), est plus précisément l'*amplification*.

L'amplification reçoit autant de définitions qu'il y a d'écoles rhétoriques. Dans une rhétorique de l'argumentation telle que celle d'Aristote, elle a valeur de démonstration (dans les discours épидictiques) ; dans une rhétorique de l'éloquence élégante, elle est un ornement long ; dans la rhétorique latine, focalisée sur l'impression produite, elle devient un effet, l'effet d'agrandissement, lequel, comme la clarté, est une impression forte (11).

Le point intéressant est que l'entrée dans les détails et les circonstances que régit l'amplification est le procédé rhétorique commun aux trois versions de la description. Toute description est d'abord une amplification : mais qu'amplifie-t-elle ? un texte, un récit, un sens.

2. LA DESCRIPTION DANS UNE POÉTIQUE DU RÉCIT : LES ENJEUX DE L'AMPLIFICATION

L'*ekphrasis*, tout d'abord, est éminemment liée à la constitution d'un texte autonome, isolable : elle tend à devenir, dans la seconde sophistique, un genre à part entière (12). Elle est en outre archétypalement description d'une œuvre d'art représentant un *mythos* déjà mis en texte, autrement dit, elle est réécriture, évocation et reprise d'un texte antérieur (13). Littéralement, l'*ekphrasis* est... la description d'une histoire, d'un *mythos* compris dans son sens strictement grec d'histoire légendaire, centrée sur les grandes familles mythologiques. Quelle différence s'établit alors entre le texte premier du *mythos* et le texte de sa description ? Ce n'est pas seulement une question d'amplification : avant d'amplifier, l'*ekphrasis* réduit l'histoire (ensemble de faits focalisés selon une causalité vraisemblable ou nécessaire sur la représentation d'un acte légendaire) à un argument, voire à une allusion. Du poème premier, elle ne retient pas de parties constitutives (ordonnement des événements, caractères, raisonnements) sinon celle de la *lexis*, de l'élocution.

Autrement dit, après avoir réduit l'histoire à un argument, l'*ekphrasis* l'amplifie par un semis de quasi-citations, de *phrases* tirées du texte légendaire démarqué ou d'autres légendes, bref, d'un continuum de références épiques disparates, qui étoilent l'argument mythologique d'accidents, de caractères ou d'épisodes dont la valeur est exclusivement d'ordre lexical. La théorisation contemporaine du roman au XIX^e siècle nous a habitué à opposer la description à la narration. La théorisation et la pratique sophistique, puis ornementale et poétique de l'*ekphrasis*, nous invitent au contraire à faire de la description un mode spécifique du récit, à penser deux régimes, deux fonctionnements possibles du *mythos* : un fonctionnement *mimétique* (qui focalise l'histoire sur la *mimesis* d'un acte, avec toutes les conséquences sur l'art de l'intrigue), et un fonctionnement *ekphrastique* du *mythos*, qui le focalise sur son intertextualité (14). Décrire un artefact (artistique), c'est exhi-

(10) Extériorisation et altération, puisque la rhétorique ou art de persuader, avant le retournement épistémique opéré par Lamy, est philosophiquement subordonnée à l'art de penser, à la logique, tout comme le mot est conçu comme signe, comme pur instrument verbal de communication, et même si, dans les faits, la rhétorique est une philosophie de la pensée en acte, une analyse du langage en tant qu'il donne figure à la pensée et la modifie en retour constamment.

(11) Voir Cicéron, *De Oratore*, op. cit., III, § 201-202 : « En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment, et les placer pour ainsi dire sous les yeux, procédés qui [...] ont un très grand poids, pour mettre dans tout leur jour les faits que l'on expose aussi bien que pour les amplifier. »

(12) Voir Cassin (Barbara), *L'effet sophistique*, Gallimard, 1995.

(13) Le paradigme en est la description du bouclier d'Achille par Homère, qui a donné lieu à de multiples réécritures ultérieures. Citons, pour le XVII^e siècle, un exemple : la description du bouclier de Télémaque par Fénelon, qui a connu deux versions successives, centrées sur des *mythes* différents.

(14) Sur la situation originelle du *mythos* par rapport aux arts descriptifs (architecture, peinture, art des jardins...), voir La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, dans lequel la muse poétique l'emporte sur ses concurrentes précisément parce que toutes les autres se sont inspirées d'elle dans l'ornementation de Vaux.

ber, produire dans une éloquence d'apparat, la topique du récit-source : on est bien du côté de l'épictétique, genre sophistique s'il en est.

En accord avec les classiques, nommons alors cette réécriture ekphrastique d'un argument mythologique description *poétique* : car dans tout le XVII^e siècle, la description ainsi conçue et pratiquée reste certes répertoriée dans les *figures* de l'*elocutio*, mais par les jeux textuels qui la constituent, elle relève d'une surenchère ornementale qui en font un passage obligé, un *topos* de l'éloquence poétique, un quasi-genre poétique disséminé dans les formes multiples de la poésie brève (ode, sonnet...) (15). L'amplification *ekphrastique* engendre un *texte*, une totalité achevée dont la qualité et l'usage sont expressément réservés, quelque chose comme un écrit *monumental*.

L'*ekphrasis* est donc l'amplification poétique ou encore la réécriture monumentale d'un texte mythologique. Amplification d'un récit et monumentalité d'un texte sont tout autant liés à la seconde version possible de la description, l'*hypotypose*. Mais l'*hypotypose* n'amplifie pas le même type de récit, ni de la même façon, ni pour le même effet textuel : pour aller vite, elle sera une amplification pathétique, surchargeant non un mythe, mais une exposition de faits, d'éléments propres à susciter les passions les plus intenses, l'« horreur » et la « compassion ». Surtout, elle est d'abord pensée comme une anti-*ekphrasis*, dans la mesure où le contexte rhétorique qui a présidé à sa promotion et même à sa nomination est en rupture totale avec la seconde sophistique.

Cicéron (repris par Quintilien) œuvre en effet à une rhétorique anti-sophiste, indexée pour ce faire sur la philosophie, essentiellement une philosophie morale. D'où les réserves expresses de Quintilien à l'égard de l'écriture « artiste » : poésie, description et rhétorique mimétique (réécriture) sont associées pour être condamnées, car trop pompeuses, inutilisables pour l'orateur (16). Si la *descriptio* est ainsi marginalisée, d'autres termes apparaissent dans l'*Institution oratoire* pour parler de ce que nous appelons description, lesquels s'entre-définissent dans un bel effet de confusion générale.

Il y a d'abord l'*enargeia*, qui, au L. IV, ch. II, est une vertu ou qualité (de l'ordre de l'effet, donc), mais qui, au L. III, ch. VIII, est à la fois un effet et plusieurs procédés :

« C'est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyions les voir. [...] Mais comme, sous cette qualité, on a l'habitude d'entendre différentes modalités [*modis*], je n'ai pas la prétention de la diviser en tous ses segments phrastiques [*particulas*, membres dont se compose une période]. »

(15) C'est ainsi que Saint-Amant clôt son ode à *La Solitude* sur l'art poétique qui l'a inspiré : y est défendue une pratique de la description comme exercice de style poétique, et plus précisément, comme écriture en registre noble (épique ou tragique) et bucolique d'une même topique (d'abord la campagne, puis les ruines, enfin une marine) :

« Tu vois dans cette Poésie
Pleine de licence, et d'ardeur,
Les beaux rayons de la splendeur
Qui m'éclaire la fantaisie :
Tantost chagrin, tantot joyeux,
Selon que la fureur m'enflamme,
Et que l'objet s'offre à mes yeux... »

(16) Voir Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, X ; 1, p. 13 : « Théophraste dit que la lecture des poètes peut rendre de très grands services à l'orateur [...] non sans raison. En effet, c'est chez les poètes qu'on trouve, pour les pensées l'inspiration, pour la forme la magnificence, pour les émotions la manière de toutes les provoquer, pour les caractères la convenance [...]. Souvenons-nous cependant que l'orateur ne doit pas suivre en tout les poètes, ni pour le libre choix des mots, ni pour la hardiesse des figures ; en outre, ce genre, qui n'aspire qu'à briller, sacrifie tout au plaisir, qu'il cherche en des imaginations fausses ou même incroyables. La poésie jouit aussi de certains privilèges, parce que, astreinte à la contrainte fixe des lois métriques [...] il lui faut, pour s'exprimer, recourir à certains détours. » Et pour la description comme genre poétique *digressif* au sein d'une argumentation, voir *ibid.*, IV, p. 181. « Il suffit d'avertir ici qu'elle [la meilleure méthode dans la narration] ne doit pas [...] s'égarer en longs détours de descriptions parasites, où entraîne généralement l'imitation des poètes et de leurs libérés. » Le terme latin est ici *descriptio*, traduction littérale d'*ekphrasis*, dont les occurrences dans l'*Institution oratoire* sont, en toute logique, extrêmement rares.

L'évidence peut être débitée en modalités d'une part, et en tours de phrase d'autre part.

La notion de mode, en logique, complète la notion de substance : quand on considère une chose, pour paraphraser l'argumentation de Port-Royal (17), on peut concevoir l'idée de sa substance (c'est un corps, un être vivant, etc.) ou l'idée d'un de ses modes (ou manières de chose, ou encore attributs, qualités : la rondeur dans le premier exemple, la prudence dans le second) : dire le tout par sa mise en image à travers les mots (par la figuration sensible de son sens abstrait), par le dénombrement de ses parties, par l'énumération de ses effets, par la comparaison de ses qualités, participe de cette stratégie de l'évidence. Il s'agit là, dans le chapitre VIII, d'une appréhension logique de l'évidence en figures de *pensée*, qui ne sont jamais précisément étiquetées.

Le chapitre XI reviendra sur l'évidence, mais pour l'appréhender en relation avec des figures d'*expression*, avec des tours de phrase (*particulae*) précis, lesquels, contexte rhétorique oblige, appelleront une inflation de néologismes.

L'*enargeia* devient d'abord le nom d'une figure, celle-là même qui, au plan logique, consiste à nommer la chose par l'énumération de ses parties. Quintilien attribue à un autre rhéteur, Celsus, cette première dénomination. Puis il présente en parallèle d'autres figures définies par des effets équivalents (monstration de la chose) mais implicitement différentes puisqu'il les dissocie de la première et rappelle les noms que la tradition rhétorique ou grammaticale, bref, technique, leur a donnés :

« Cette figure [*i.e.* qui montre un fait dans ses parties], dans le dernier livre, je l'ai subordonnée à l'évidence et c'est le nom que lui a donné Celsus. D'autres appellent hypotypose une image des choses présentée en termes si expressifs qu'on croit voir plutôt qu'entendre : "Lui, tout enflammé de folie criminelle, arrive au Forum ; ses yeux brillaient ; tout son visage respirait la cruauté." Et ce n'est pas seulement ce qui s'est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou pourrait se passer que nous imaginons. Cicéron, dans son *Pro Milone*, traite ainsi de façon admirable de la conduite qu'aurait tenue Clodius, s'il s'était emparé de la préture. Mais cette transposition des temps, dont le nom technique est métastase, était employée avec plus de réserve par les anciens orateurs sous forme de *diatuposis*. En effet, ils la faisaient précéder de formules comme "Imaginez voir", ou, avec Cicéron : "Ce que vos yeux n'ont pas vu, vous pouvez le voir dans vos esprits". A vrai dire les orateurs d'aujourd'hui, surtout les déclamateurs, ont une imagination plus hardie [...]. Cette figure a quelque chose de particulièrement frappant ; car la chose semble-t-il n'est pas narrée, mais vue. D'après certains rhéteurs, la description claire et signifiante des localités rentre aussi dans cette figure ; d'autres l'appellent topographie. »

Tentons un résumé : *enargeia*, hypotypose, diatypose, voire topographie ont toutes un effet commun, l'évidence, et peuvent à ce titre se dire descriptions claires et signifiantes ; mais elles sont toutes différentes en ce qu'elles ne reposent pas sur les mêmes procédés à l'origine de l'effet rappelé.

Le cas le plus explicité est celui de la diatypose. Elle s'ancre d'abord, au même titre que l'hypotypose (au sens restreint où l'emploie Quintilien), sur une figure de grammaire, la transposition des temps (passage du passé ou du futur au présent du discours). Même effet et même figure de grammaire : les distinctions qui s'établissent alors entre hypotypose quintilienne et diatypose peuvent être induites de deux éléments, les sens étymologiques et les exemples.

Les sens les plus courants pour l'hypotypose et la diatypose sont aux antipodes de la description claire et signifiante (18) : toutes deux sont du côté du *type*, du schéma imprimé. L'hypotypose est un schéma inférieur, esquisse ou

(17) Voir *La Logique, op. cit.*, Première partie, chap. II., p. 73 et sq.

(18) Une occurrence stoïcienne (chez Sextus Empiricus) les oppose d'ailleurs conjointement à la définition.

brouillon (19), la diatypose est un schéma complet et parfait. Il semblerait qu'avec la diatypose, on soit plus proche de la description claire et signifiante, qu'avec l'hypotypose. Or, les exemples et les indications de Quintilien inversent la donne : dans la diatypose, forme pratiquée par « les anciens orateurs » (et l'on songe à Démosthène dont c'est un trait de style dominant), le schéma est introduit par une précaution oratoire qui le désigne comme schéma, qui décrit la chose absente, présente sur le mode du *comme si*, et souligne que la visualisation est de l'ordre de l'imaginaire – alors que l'hypotypose se débarrasse de cet embrayeur.

Il en résulte que la diatypose est *accessoirement* un schéma complet, comportant éventuellement une transposition des temps. Elle est fondamentalement une figure *méta-sémiotique*, qui énonce son processus de figuration avant de l'effectuer. Mais il ne faut pas en déduire que l'hypotypose *stricto sensu* fait l'économie de tout embrayeur : elle aussi signifie littéralement la visualité (lexique introducteur de la vue) avant de signifier de façon figurée la chose. L'hypotypose et la diatypose énoncent toutes deux leur processus de figuration (la présence de l'absence), mais selon des modalités différentes (notation de l'illusion pour la diatypose).

L'important est d'une part que la diatypose nous parle de *toutes* les figures de l'évidence, puisqu'elle en fait partie, et d'autre part que la *tradition rhétorique* n'a retenu qu'un terme, celui d'hypotypose, et l'a étendu à tous les autres procédés ici mentionnés. Leur point commun est donc d'abord dans la dénotation littérale du visuel, complétée, le cas échéant, de commentaires (visualisation par imagination), puis dans l'usage de *modes*, de figures de pensée entées sur des figures de grammaire, des infractions aux règles simples de construction (transposition des temps, mais aussi des mots, ellipses syntaxiques, emploi des déictiques). Comme tout acte de figuration, la description évidente s'articule dans trois niveaux de conceptualisations possibles : le niveau logique qui l'appréhende en fonction d'une théorisation régulière de la pensée, le niveau grammatical qui l'appréhende en fonction d'une théorisation régulière de la langue, enfin un niveau rhétorique qui l'appréhende en fonction d'une théorisation régulière de l'effet.

L'hypotypose, dans son sens le plus général cette fois-ci, est une figure de pensée qui s'éloigne de la définition substantielle pour se rattacher à la grande catégorie de la définition modale ; dans la langue, elle est une infraction à la grammaticalité simple (c'est-à-dire raisonnée, justifiable par des catégories logiques de pensée) – définition aussi faible et étendue que celle de la logique.

Dans l'élocution en revanche, elle est, beaucoup plus précisément, une mise en relief du discours par un passage de la signification à la visualisation, de la démonstration à la monstration, de l'argumentatif au spectaculaire, bref, du persuasif au mimétique, du rhétorique au poétique (non dans le sens, archaïque puis sophistique, de l'écart et du raffinement dans l'usage du langage, mais dans le sens aristotélien de production d'une *mimesis* d'action, de caractère ou de passion par agencement synthétique d'une histoire). Et ce changement radical de régime qu'est, par exemple dans une exposition des faits (la *narratio* quintilienne), le recours à l'hypotypose, est autorisé par un commentaire méta-sémiotique préalable qui fonctionne comme avertisseur du bouleversement de la situation de communication.

L'hypotypose latine, c'est donc une exception rhétorique, le moment où le dis-

(19) Quintilien n'ignore pas ce sens banal d'*hypotypose*, lorsqu'il exclut de la narration ou exposition *détaillée* des faits, l'exposition des faits à *venir*, en vertu du fait qu'une telle exposition est nécessairement esquisse, *hypotypose*, ce qui contrevient à la précision de la narration. Voir *op. cit.*, IV, II, p. 37. « [...] l'on expose l'affaire sur laquelle il [le juge] va prononcer. C'est la narration. [...] elle ne porte pas seulement sur l'affaire en question, mais aussi sur le personnage [...], le lieu... le temps, les motifs, ce que font très souvent les historiens, lorsqu'ils exposent les causes d'une guerre, d'une sédition, d'une peste [...] l'exposition peut se rapporter au passé [...] au présent [...] enfin à l'avenir, forme qu'il faut laisser aux devins, car l'hypotypose ne peut être regardée comme une narration. »

cours laisse la place à la construction mimétique d'une histoire, et elle s'oppose bien par là au régime poétique du *mythos* à l'œuvre dans l'*ekphrasis*. Mais elle ne s'identifie pas à l'art aristotélien de l'intrigue, où caractères, raisons et passions concourent à l'avènement d'un acte mémorable. Quand la tradition aristotélienne focalise la construction de l'histoire, l'enchaînement des faits, sur la *mimesis* d'action, l'hypotypose privilégie la seule *mimesis* des passions, et la thématique qu'elle sélectionne met en scène la cruauté et les pleurs, au service des deux passions tragiques que sont l'horreur et la pitié. Les faits qu'elle mentionne sont redondants par rapport à la stricte avancée de l'*action*, ils surchargent le fil de l'histoire d'une enflure *mélodramatique* – on nous permettra l'anachronisme – qui permet de distinguer dès les premiers mots hypotypose et *ekphrasis*.

Retournons pour conclure au *Phaéton* d'Euripide : quelle ligne de partage peut-on établir entre l'hypotypose ainsi conçue, et la redéfinition pathétique de la description non évidente (qui parle des choses absentes comme absentes) à laquelle parvient Bernard Lamy ? Nous avons dit que cette dernière pouvait être analysée, du point de vue logique, par l'énumération, prise en charge dans une rhétorique de l'*expression*, c'est-à-dire actualisée dans un discours figurant la passion du locuteur. L'amplification joue ici en sens inverse : ce n'est pas l'énumération des circonstances qui vient amplifier un texte ou un récit, c'est la caractérisation subjective qui donne au sens (à l'énumération plate) une ampleur, une résonance affective. A la place de l'horrible, est mentionnée l'horreur, à la place du pitoyable, la pitié ; et conjointement, l'embrayage méta-sémiotique sur le passage de l'exposé à la vision (« je le vois qui.. », ou « le voilà qui.. ») est supprimé au profit d'une focalisation du récit descriptif sur le narrateur. Avec la description animée, plus de fonctionnement mimétique ou mélodramatique du *mythos* : le récit décrit s'éloigne dans la neutralité d'une figure de pensée (l'énumération), au profit d'une caractérisation narrative pathétique envahissante.

A ce rythme, c'est la description elle-même qui est menacée par l'absence : on retrouve là, mais en complet décalage avec l'acception habituelle, la grande alternative description / narration, et le moment où, dans la rhétorique la plus élaborée de l'âge classique, la focalisation du discours passe du *mythos* au sujet. L'incompatibilité entre description et narration n'est pas une question de poursuite du récit, car la description est toujours une reprise du récit, qu'elle soit poétique (*ekphrasis*) ou pathétique (*hypotypose*). Elle relève d'une étrangeté originelle du « narratif » en contexte aristotélien : à la poétique et à la rhétorique qui, au XVII^e siècle encore, rapportent la genèse de la parole à l'hypothèse d'une fabrication (fabrique poétique ou instrument de l'éloquence), s'oppose une philosophie du langage qui ancre son usage dans le physique et le moral du sujet parlant. La parole comme figuration d'un sujet et la focalisation, sur son histoire, de la fiction comme de l'argumentation nous emmènent donc aux limites du *descriptif* : c'est-à-dire du côté du *subjectif*.