

Victor Hugo, Longin et le sublime : puissance esthétique de l'indicible

Alberto José FLEITAS RODRÍGUEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

albertofleitasrodriguez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1441-7221>

Resumen

Este artículo examina lo sublime como experiencia estética a través de una lectura cruzada de *Sobre lo sublime* de Longino y del poema *Puissance égale bonté* de Victor Hugo. El presente trabajo destaca la tensión entre el discurso, el silencio y la imagen, analizando la retórica de lo indicible, su funcionamiento cognitivo y sus efectos en el lector. Basándose en el concepto de inferencia, el estudio propone una modelización del fenómeno a partir de Longino y explora cómo Hugo reinterpreta estos recursos en su proyecto poético. Este enfoque subraya el papel central de lo implícito, ofreciendo una lectura de lo sublime como un espacio de transversalidad entre las dimensiones cognitiva, estética y poética.

Palabras clave: inferencia, entimema, retórica, hipotiposis, sublime.

Résumé

Cet article examine le sublime comme expérience esthétique à travers une lecture croisée du *Traité du Sublime* de Longin et du poème *Puissance égale bonté* de Victor Hugo. Le présent travail met en lumière la tension entre le discours, le silence et l'image, en analysant la rhétorique de l'indicible, son fonctionnement cognitif et ses effets sur le lecteur. S'appuyant sur le concept d'inférence, l'étude propose une modélisation du phénomène à partir de Longin et explore comment Hugo réinterprète ces ressources pour son projet poétique. Cette approche souligne le rôle central de l'implicite, offrant une lecture du sublime comme un espace de transversalité entre les dimensions cognitive, esthétique et poétique.

Mots clé : inférence, enthymème, rhétorique, hypotypose, sublime.

Abstract

This article examines the sublime as an aesthetic experience through a comparative reading of Longinus's *On the Sublime* and Victor Hugo's poem *Puissance égale bonté*. It highlights the tension between discourse, silence and image, analyzing the rhetoric of the unspeakable, its cognitive functioning and its effects on the reader. Drawing on the concept of inference, the study proposes a model of the phenomenon based on Longinus and explores how

* Artículo recibido el 12/02/2025, aceptado el 5/10/2025.

Hugo reinterprets these resources within his poetic project. This approach underscores the central role of the implicit, offering a reading of the sublime as a space of transversal connection between cognitive, aesthetic and poetic dimensions.

Keywords: inference, enthymeme, rhetoric, hypotyposis, sublime.

1. Introduction

Dans les reliquats des *Travailleurs de la mer* (*TM* désormais), Hugo écrit :

Partout l'inattendu. Les similitudes ne sont pas moins étranges que les contrastes. Il est extraordinaire que ceci soit pareil à cela. Un phénomène calque l'autre. Dieu se répète. Le Tout-Puissant est le plagiaire du Créateur ; et là vous sentez le plus accablement du sublime, c'est en présence de ce plagiat. Nous avons indiqué ailleurs l'identité de forme entre le soleil et l'araignée. Ces répétitions sont le miracle de l'invention. On contemple effaré, on écoute éperdu. A des profondeurs inouïes, les voix de l'infini se font écho. Des ressemblances de facture, saisissables à des distances zodiacales, quoi de plus stupéfiant ! Quelle démonstration de l'unité ! [...] À des certains moments, on devine, on sent que la loi va s'affirmer sous une nouvelle forme ; on voit venir Dieu. Saisissement suprême ! on surprend presque son procédé. Un peu plus il semble qu'on créerait soi-même. C'est comme cela qu'il fait. On a le vertige de mettre la main sur l'outil divin. Ici, il travaille par antithèse, là par identité. Rien de plus sublime (*TM*, 1980 : 542-543).

Ce roman de Hugo, et la description des rochers de l'Archipel de la Manche en fournit un excellent exemple (*TM*, 1980 : 34), se prête à une lecture articulant l'esthétique du sublime à la confrontation de l'homme avec les forces de la nature (Peyrache-Leborgne, 1997 : 230). « Le sublime est *sentiment océanique* » (Millet, 2023 : 978), et, à ce titre, la tempête constitue un objet privilégié (Le Scanff, 2008 : 83-90) avec lequel Hugo cherche à placer l'homme en tant que témoin du fait divin. Un traitement de la nature profondément tributaire de l'œuvre de Lucrèce, dont l'influence se fait décisive durant la période de l'exil (Vignest, 2011 : 139).

Toutefois, la citation de Hugo dans le reliquat renvoie à une réalisation du sublime qui ne se trouve pas dans le roman. Le poète fait référence au dernier vers de *Puissance égale bonté*, poème de la première série de *La Légende des siècles* (*LS* désormais) écrit antérieurement à *TM* : « Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil » (*LS*, I, III, 2000 : 72). Ce poème fait partie de la section de *LS* qui reprend les grands mythes des religions monothéistes, et la référence de Hugo est loin d'être anodine, dans la mesure où ce poème « constitue une archéologie mythique des fondements de l'Histoire » (Laforgue, 1997 : 107). Avec des vers alexandrins, Hugo y aborde la question de la création

sous la forme d'une joute : Iblis, le démon, propose à Dieu de voir qui est capable de donner lieu à la chose la plus belle à partir de la création de l'autre, et Dieu accepte. Ici, l'expérience du sublime, même si elle a toujours Dieu comme source ultime, est de tout autre ordre : il ne s'agit pas de la mise en scène d'un paysage, mais d'une mise en scène de la parole. L'ouverture dialogique peut-elle ainsi être lue comme une déclaration d'intention pour l'ensemble du texte :

Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace
Iblis venir à lui ; Dieu dit : « Veux-tu ta grâce ? »
– Non, dit le Mal (*LS*, I, III, 2000 : 69).

Le poème repose sur un rapport de forces entre les deux entités qui se déploie sur un plan essentiellement discursif : Dieu reçoit Iblis avec sa parole, mais cette dernière ne fait que révéler, du fait de son insuffisance initiale, l'arrogance du démon, qui la conteste. Or, cette prémissse, à partir de laquelle se construit le texte, soulève une question centrale : comment réinstaurer le pouvoir de la parole divine et faire de cette dernière le lieu d'accomplissement effectif du sublime ? La réponse à cette question est en partie articulée dans le *William Shakespeare* (*WS* désormais) et ses reliquats. Cet essai, datant aussi de la période de l'exil, décrit à maintes reprises les marques phénoménologiques de cette expérience intense et inattendue, celle du sublime, qui advient lors de la lecture :

(1) L'homme attentif qui lit les grands livres éprouve parfois au milieu de sa lecture de certains refroidissements subits suivis d'une sorte d'excès de chaleur. – *Je ne comprends plus. – Je comprends !* – frisson et brûlement, quelque chose qui fait qu'on est un peu dérouté, tout en étant fortement saisi ; les seuls esprits du premier ordre, les seuls génies suprêmes, sujets à des absences dans l'infini, donnent au lecteur cette sensation singulière, stupeur pour la plupart, extase pour quelques-uns (*WS*, II, III, 4, 2014 : 235).

(2) À la condition d'être aidée par l'intuition, l'intelligence arrive à cette surprenante victoire : comprendre l'incompréhensible. Cette compréhension, saturée de sentiment, s'applique aux mystères de l'art comme aux autres phénomènes. L'infini irradie le beau comme le vrai. De l'infini source il coule du surhumain. De là la quantité d'inexplicable qui est dans le sublime. D'où cela vient-il ? Quel est ce jaillissement ? Qu'est-ce que c'est que cet éclair ? Autant lueur de Dieu que clarté de l'homme ! Où ce génie a-t-il trouvé cela ? (*WS*, « Utilité du Beau », 2014 : 367).

(3) L'éclair de l'immense, quelque chose qui resplendit, et est brusquement surhumain, voilà le génie. De certains coups d'aile suprêmes. Vous tenez le livre, vous l'avez sous les yeux, tout à coup il semble que la page se déchire du haut en bas comme le

voile du temple. Par ce trou, l'infini apparaît. Une strophe suffit, un vers suffit, un mot suffit. Le sommet est atteint (*WS*, « Du Génie », 2014 : 439-440).

Si Hugo déploie cette esthétique de l'intensité du moment sublime, c'est parce qu'il vise à instaurer un « événement dans la pensée » (Millet, 2007 : 245) à travers l'émerveillement : « le progrès se fera par une série d'éblouissements » (*WS*, I, II, 2, § X, 2014 : 99). La clé de lecture est de nature politique : « L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit. L'application du sublime aux choses humaines produit des chefs-d'œuvre inattendus » (*WS*, II, VI, 1, 2014 : 273) ; mais aussi métaphysique. Sur ce point, l'éblouissement coïncide de manière récurrente pendant la période de l'exil avec l'immanence et tout ce qu'elle incarne dans la pensée métaphysique de notre auteur à partir de 1852 (Gohin, 1968 : 3 ; 1985).

Nonobstant, la voie choisie à la fin du poème pour parvenir à un tel effet est paradoxale de prime abord. En réponse à l'affront insolent d'Iblis, Dieu choisit la voie du silence, ce qui ancre la réalisation du sublime dans un paradigme de l'indicible. Comme le formule Peyrache-Leborgne (1993 : 20), « l'esthétique du sublime ne peut donc s'exprimer sans une théorie du Verbe, sans une rhétorique du sublime, qui est à concevoir comme un moyen de dire l'indicible ». Or, une telle rhétorique, et cela est notre point de départ, ne va pas de soi. Comment expliquer le jaillissement du sublime, son effet d'émerveillement et de stupéfaction, alors que le lecteur est confronté à l'effacement de la parole qui l'enrobe ? Sur la base de quel principe s'exerce cette asymétrie entre les moyens déployés dans le texte, l'expression linguistique minimale, et les effets induits chez le lecteur ? Comment faire, *in fine*, pour « dire l'indicible » sans pour autant encourir le risque de l'aporie ?

Afin de répondre à ces questions, dans un premier temps, nous analyserons comment le *Traité du Sublime* de Longin développe une telle théorie du Verbe, capable de dire l'indicible, à l'instar du silence d'Ajax aux Enfers, qu'il évoque dans son traité. En faisant cela, nous nous inscrivons dans la perspective suggérée par Leuilliot dans sa remarque à Gaudon en ce qui concerne le fait rhétorique chez Victor Hugo : « ce qui est ici en jeu gagnerait de toute façon à être mis en rapport avec la controverse sur le « sublime » telle qu'elle se poursuit depuis les environs de 1670 jusqu'à Diderot » (Gaudon, 1980 : 232). Qui plus est, si « l'approche pragmatique du sublime est comme obligée par le fait que celui-ci relève indissociablement d'une problématique de l'énonciation et de la réception » (Marot, 2007 : 35), une rhétorique de l'indicible doit nécessairement aboutir à une réflexion sur le phénomène de l'implicite : « le sens comme acte de pensée, réside dans l'effet que produit l'énoncé. C'est pourquoi il est tout entier de l'ordre de l'implicite » (Wulf, 2022 : 85). Nous retiendrons par conséquent une approche articulée autour du phénomène de l'inférence, dans la mesure où cette dernière permet non seulement de comprendre les processus de traitement des informations dans l'esprit lors de la lecture, mais aussi de modéliser leur agencement. Dans un

second temps, nous proposerons une modélisation pour l'effet induit par la lecture du poème *Puissance égale bonté*. Le but sera de montrer comment Hugo s'approprie ces ressources longiniennes pour développer sa propre conception du génie et faire résonner avec force les multiples facettes du sublime.

2. Rhétorique de l'indicible

Hugo établit une triade indéfectible entre l'image, l'idée et le mot : « image et idée sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant l'extérieur de l'autre, la forme étant le fond, rendu visible » (WS, « Le Goût », 2014 : 458) ; « L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez » (WS, « Utilité du Beau », 2014 : 365). L'hypotypose est communément acceptée comme l'une des figures capables de rendre possible une transition entre la parole et l'image pour produire l'effet du sublime (Fromihalque, 1995 : 118 ; Le Bozec, 2002). Il s'agit d'un procédé par le biais duquel la description de l'action aboutit à un effet bien précis : faire sentir les choses d'une manière si intense qu'elles se présentent à nos yeux. Quintilien, en abordant cet effet visionnaire, parle d'*evidentia*, mais toute une tradition grecque la connaît sous le nom d'*enargeia*, comme il l'indique lui-même dans l'*Institution oratoire* :

Un style est orné, lorsqu'il n'a pas que la clarté et la convenance.

La première condition est de concevoir vivement les choses ; la seconde, de les exprimer comme on les conçoit ; la troisième, de répandre sur le tout un certain éclat qui est, à proprement parler, l'ornement. Aussi faut-il ranger parmi les moyens d'orner le discours cette qualité que les Grecs appellent *ἐνάργεια*, dont j'ai parlé dans les préceptes de la narration ; car l'évidence, ou, selon une autre expression, la représentation, est plus que la clarté ; celle-ci se laisse voir, celle-là se montre elle-même. C'est une grande qualité, que de savoir énoncer clairement les choses dont nous parlons, et de les mettre en quelque sorte sous les yeux ; car nos paroles font peu d'effet, et n'ont point cet empire absolu qu'elles doivent avoir, lorsqu'elles ne frappent que les oreilles, et lorsqu'un juge croit simplement entendre un récit, et ne voit pas des yeux de l'esprit le fait dont il s'agit (Quintilien, VIII, III, 3, 1865 : 293-294).

Longin hérite de cette tradition (Zangara, 2007 : 262-265) ; il associe précisément ce même terme à celui d'*ekplexis* –choc esthétique ou étonnement– pour évoquer ces moments où le langage semble devenir image et saisit l'auditoire¹ :

¹ Nous nous référerons, sauf indication contraire, à l'édition critique de 1745 qui figurait dans la bibliothèque de Hauteville House. Il convient de souligner que cette édition, outre la traduction et le paratexte de Boileau, se distingue par un riche appareil philologique où figurent des remarques et des commentaires de Dacier, Tollius, Boivin et de Boileau lui-même. La liste des ouvrages présents dans cette

Ces *Images* [φαντασίαι], que d'autres appellent *Peintures, ou Fictions* [είδωλοποιίας], sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image [φαντασία] se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, 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 ». Au reste, vous devez savoir que les *Images* [φαντασία] dans la rhétorique ont tout un autre usage que parmi les poètes. En effet, le but qu'on s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise [ἐκπλήξις] : au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses, et de les faire voir clairement [ἐνάργεια]. Il y a pourtant cela de commun, qu'on tend à émouvoir en l'une et en l'autre rencontre (Longin, XIII, 1745 : 53-54).

Le poète, qui aura su concevoir ces images dans son esprit (*phantasia*), sera en mesure, par le biais de ses mots, de « faire voir » à son lecteur (*enargeia*) et de le stupéfier (*ekplexis*). On pourrait penser de prime abord au principe horatien du *ut pictura poesis*, mais il s'avère problématique car, comme le précise Goyet (2017 : 57), parler de peinture ou de tableau « est une équivoque commode, mais qui, prise à la lettre, finit par être trompeuse ». Longin, parfaitement conscient de ces enjeux, offrait pourtant une solution capitale dans la description de l'effet du sublime dès les premières pages du traité :

Car il ne persuade [πειθῶ] pas proprement, mais il ravit, il transporte [ἐκστασιν], et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise [ἐκπλήξει], qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. [...] quand le Sublime vient à éclater où il faut [καιρώς], il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble (Longin, I, 1745 : 6).

Le passage en grec est révélateur à plus d'un égard, dans la mesure où le temps auquel se réfère Longin n'est pas le *chrónos* [χρόνος], le temps linéaire, mais le *kairós*

bibliothèque est consultable sur le site du Groupe Hugo : http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%C3%A8que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/BL-BON.htm

[καιρός]. Ce dernier désigne « non pas seulement l'instant propice, mais le lieu critique, l'interstice ou l'articulation qui permettent et parfois même sollicitent l'intervention » (Saint Girons, 2005 : 33) ou, dans les mots de Lausberg (1966 : 281) : « el momento justo (circunstancia) para la aplicación de los recursos artísticos de la retórica ». L'effet de sublime ne s'installe pas dans la durée, mais dans l'instantanéité : « le sublime n'est pas : il *advient* » (Saint Girons, 1993 : 11, l'auteure souligne). Longin, tout au long de son traité, pour illustrer cette idée, fournit des extraits soigneusement choisis où cet avènement devient possible à travers la tension, le point extrême du langage, d'où l'importance du mot *akrótes* (extrémité, le plus haut point) dans l'une des rares définitions nominales du traité, que Boileau traduit ainsi : « le sublime est en effet ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du discours » [ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἔστι τὰ ὑψη] (Longin, I, 1745 : 5). Cette tension s'obtient grâce à la concomitance des deux sources naturelles, innées, et des trois autres sources techniques (Longin, VI, 1745 : 26). Lorsque le poète fait agir l'ensemble au moment précis (*kairós*), l'impression de voir (*enargeia*) produit l'étonnement (*ekplexis*), et lorsque ce dernier s'accompagne de l'émotion (*páthos*), l'expérience atteint son acmé et l'auditeur se voit bouleversé (*ekstasis*). Cet état d'extase ne désigne pas, dans le traité de Longin, un accès de folie divine, mais une expérience de nature cognitive (Halliwell, 2011 : 336-337) qui émerveille le lecteur devant les propriétés émergeantes des signes linguistiques :

[...] saisi par un sublime qui reste lui-même insaisissable et mystérieux, le discours, le style ou le dire singuliers deviennent aptes à transmettre la force de pensée, à ménager des imaginations ou des apparitions (*phantasiai*) et à témoigner d'un art qui dépasse l'art (Saint Girons, 2017 : 75).

Si Longin choisit le mutisme d'Ajax aux Enfers comme corollaire de son propos, c'est sans doute parce que tous ces éléments se voient subtilement mobilisés par le biais de l'indicible, au moyen d'un art qui fait que le langage atteigne son propre aboutissement : le silence. C'est ainsi que Longin glose le passage d'Homère :

[...] cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme ; et c'est pourquoi nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point [...] car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire (Longin, VII, 1745 : 29).

Dans ce passage du chant XI de l'*Odyssée*, Ulysse somme le fantôme d'Ajax après lui avoir dérobé les armes d'Achille dans l'*Iliade*. Un épisode qui avait mené Ajax à perdre la raison et à se suicider. Avec des paroles flatteuses et un discours élaboré, le roi d'Ithaque, qui fait preuve d'une éloquence et d'une astuce naturelles tout au long des deux poèmes homériques, cherche à se réconcilier avec le guerrier, mais il voit comment ses talents oratoires s'avèrent inutiles face à une colère inébranlable : « Je dis ;

mais, sans répondre un mot, l'ombre d'Ajax retournait dans l'Érèbe, près des autres défunts, qui dorment dans la mort » (Homère, XI, v. 541-564, 1963 : 105-106).

Le silence s'articule ici sur deux plans pragmatiques : (1) intradiégétique, l'effet du silence d'Ajax sur Ulysse, et (2) extradiégétique, l'effet du silence d'Ajax sur le lecteur. Quant au premier plan, il s'agit d'un cas où le sublime longinien puise dans la *deinotes* de Démétrios, à savoir, la puissance stylistique (Lombardo, 2014 : 35), capable d'être terrible grâce aux sous-entendus et à son fonctionnement elliptique. Ajax, en choisissant le silence, réaffirme la suprématie de son intégrité et la valeur de son honneur face à Ulysse dans le terrain privilégié de ce dernier, celui de la parole, et sans échanger un seul mot : « Aux Enfers, toute chance de brandir une épée contre Ulysse s'évanouit, c'est pourquoi la rancœur d'Ajax est réparée par un silence tout à fait pareil à l'exploit d'un héros » (Lombardo, 2006 : 178). En ce qui concerne le deuxième plan, Saint Girons (2014 : 54) insiste sur la valeur d'*image* qu'acquiert ce geste : il est « plus sublime que la parole pour deux raisons : parce qu'il est tout vibrant de parole, mais aussi parce qu'il attire notre attention sur une autre forme de langage qui s'adresse non plus à l'ouïe, mais à la vue ». En effet, Pierre Chiron (2014 : 19-20) suggère que ce silence est un espace de communication empathique et intime entre Ajax et le lecteur grâce au syllogisme de la rhétorique, l'enthymème. Le Stagirite explique dans la *Rhétorique* le fonctionnement visuel de ce dernier par le biais des pleurs d'Euryclée :

[...] empruntez les termes de votre narration à l'expression des passions, sans en omettre les conséquences, et ce que tout le monde connaît [...] Un très grand nombre des indications se peuvent emprunter à Homère : *Elle dit, et la vieille se cache le visage dans les mains*, car, quand on se met à pleurer, on porte les mains à ses yeux (Aristote, III, 16, 1417b1, 1989 : 88).

Si l'image de ces pleurs est efficace pour transmettre l'émotion au lecteur, c'est parce qu'elle fait émerger, de manière *indirecte*, un surplus de sens. Avec les mots d'Aristote (III, 16, 1417b1, 1989 : 88) : « les faits que l'on connaît deviennent symboles de ceux qu'on ignore ». Pour le Stagirite, le plaisir que procure l'acte de représentation réside dans cette dimension cognitive, comme il le dit dans la *Poétique* : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître [*manthanein*] et on conclut [*sullogizesthai*] ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui » (Aristote, 48b17, 1980 : 43).

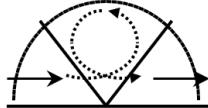
Le franchissement du seuil littéral pour révéler un sens nouveau s'effectue par le raisonnement enthyémétique, par l'inférence (Barthes, 1972 ; Eco, 1985 ; Lalande, 1997 : 510 ; Vega y Vega, 2000). Une dynamique d'extraction du sens que nous pourrions représenter par le biais du schéma proposé par Vega y Vega (2015 : 43 ; 2024 : 31) :

2. Connaissance probable (interprétant)

CO-ÉNONCIATION : *On se cache le visage pour pleurer lorsqu'on éprouve une émotion intense et inattendue.*

1. Signe (antécédent)

DIRE : *La vieille se cache le visage dans les mains quand elle vit la cicatrice d'Ulysse.*



3. Découverte (conséquent)

VOULOIR DIRE : *Euryclée éprouva une émotion intense et inattendue quand elle vit la cicatrice d'Ulysse.*

Figure 1. Fonctionnement de base de l'enthymème

À partir d'un signe probable qui a valeur d'image, on découvre un sens qui nous touche plus profondément que sa possible formulation explicite. L'efficacité perlocutoire de l'énoncé se chiffre en termes de persuasion (Vega y Vega, 2000 : 76) car *découvrir* la douleur d'Euryclée revient à la *ressentir*. Le cas mis en exergue par Aristote est pertinent dans la mesure où il illustre la dynamique de base de l'enthymème. Nonobstant, dans le cas du ravissement sublime, modalité suprême de la persuasion (Goyet, 1995 : 16 ; Porter, 2016 : 317), parvenir à la limite extrême du discours exige une mobilisation encore plus sophistiquée de cette dynamique et de ces composantes dans l'esprit du lecteur. Afin de bien saisir toute la portée du propos de Longin, il est essentiel de prêter une attention particulière à la prémissse qui régit la rencontre entre Ajax et Ulysse (la sommation) et de récapituler les chaînes interprétantes soulevées par Lombardo et Saint Girons, selon le principe déjà établi (Fig. 1). Dans la mesure où ils sont implicites, nous formulons en italiques l'interprétant [2] et le conséquent [3] autorisés par le signe [1] :

- A. [1] Ajax s'est suicidé après la dispute des armes d'Achille.
 [2] *Le suicide pour Ajax est une manière de réparer son honneur.*
 [3] *L'honneur est pour Ajax la chose la plus importante qu'il y ait.*
- B. [1] Ajax est un guerrier qui défend son honneur par l'épée.
 [2] *Dans l'Érèbe, on ne peut pas brandir une épée.*
 [3] *Ajax n'a pas les moyens de défendre son honneur.*
- C. [1] Ajax est en colère contre Ulysse.
 [2] *La colère est une passion animée par l'espoir de se venger.*
 [3] *Ajax est animé par l'espoir de se venger.*
- D. [1] Ulysse somme Ajax en utilisant des paroles flatteuses.
 [2] *Une sommation enjoint à quelqu'un de remplir une obligation.*
 [3] *Ulysse oblige Ajax à se réconcilier.*

Ces chaînes de raisonnement agissent au niveau local en faisant interagir les signes explicites [1] avec le réservoir socioculturel du lecteur [2] pour aboutir à une série de conséquents probables [3]. Cette première étape relève de la *persuasion*. Cependant, c'est lorsque le silence apparaît comme image, comme *signe*, qu'il se produit un moment décisif d'un point de vue cognitif. En nous appuyant sur les travaux de Vega y Vega (1994, 1996, 2000, 2015, 2017, 2024) et celui de Zilberberg (2000), nous avons proposé dans un autre travail (Fleitas Rodríguez, 2024 : 59) une première modélisation intégrant les principaux éléments décrits par Longin dans son traité. Nous

proposons *infra* une version actualisée de cette modélisation afin de rendre compte de la composante visuelle :

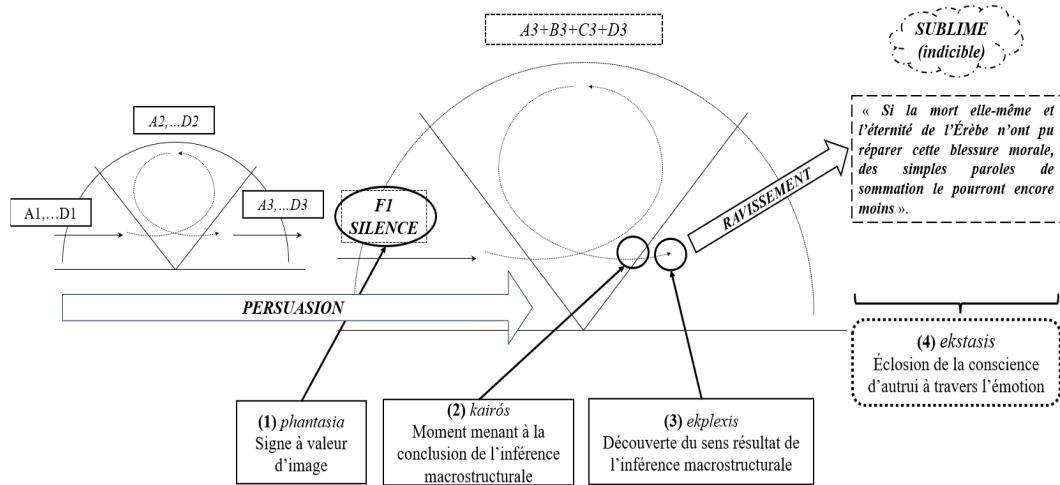


Figure 2. Modélisation inférentielle du silence d'Ajax

Comme le montre la figure 2, la valeur d'image du silence (1 - *phantasia*) oblige le lecteur à mobiliser tous les conséquents des chaînes locales [A3, ..., D3] en tant qu'interprétants dans un mouvement de construction du sens, du vouloir dire, par voie d'inférence. Une fois accomplie cette opération de mobilisation des informations flottantes de manière correcte (2 - *kairós*), il se produit la découverte, l'étonnement (3 - *ekplexis*). Il convient de noter ici qu'Aristote utilise généralement le terme *thaumazein* pour l'apprentissage produit par le raisonnement. Cependant, dans les *Topiques* il définit l'*ekplexis* précisément comme « l'excès de *thauma* » (Lightfoot, 2021 : 4), ce qui est d'autant plus révélateur pour notre analyse que cette inférence aboutit à une découverte plus importante que la simple somme des données mobilisées. C'est ainsi que l'on obtient un dépassement de la persuasion qui se traduit par un ravisement induit par et dans le cognitif : « Car il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader » (Longin, I, 1745 : 5).

Enfin, ce processus de construction du sens culmine avec l'éclosion de la pensée nue d'Ajax. Portée par le *páthos*, cette co-énonciation engendre chez le lecteur l'appropriation de la conscience d'autrui, une « sortie de soi » (4 – *ekstasis*) qui joint sur un même point le poète, le personnage et le lecteur dans l'intimité la plus profonde de ce dernier : son esprit. Comme le dit Longin :

ce sera un secret infaillible pour arriver au Grand, si nous savons faire à propos le choix des plus considérables, et si, en les liant bien ensemble, nous en formons comme un corps. Car d'un côté ce choix et de l'autre cet amas de circonstances choisies attachent fortement l'esprit (Longin, VIII, 1745 : 39).

C'est précisément cela ce qu'Aristote vise à signaler lorsqu'il choisit le mot *enthym-èma* [ἐνθύμημα], comme l'explique Vega y Vega (2000 : 30) : « le terme *thymós* désigne en général quelque chose comme le mouvement de la conscience dans l'individu ». Ce qui est déterminant pour mesurer ce que Saint Girons (2005 : 37) dit à propos du sublime chez Longin :

Longin vise à substituer au long commerce platonicien (*sunousia*) une véritable participation (*metousia*) [...] la *metousia* se réfère à ce qui fonde cette co-existence : je transcende le dire d'autrui et m'identifie à l'orateur, de sorte que son discours, d'une certaine manière, devienne alors le mien.

L'indicible d'Ajax l'est précisément parce que le fait d'inscrire son vouloir dire dans la matérialité de la parole reviendrait à donner une limite à une douleur, celle de la perte de l'honneur, que ni la mort, ni l'éternité, et encore moins une sommation d'Ulysse ne pourront réparer. C'est dans cette mesure que le silence parvient à être *terrible* (*deinos*) à l'égard d'Ulysse, qui se montre imperméable et insensible à une telle affliction, et *extatique* (*ekstasis*) pour le lecteur, qui, au contraire, s'y identifie pleinement.

La modélisation proposée *supra* permet de voir comment cela est possible et de situer les différentes étapes au sein des processus cognitifs qui interviennent dans l'avènement de l'effet du sublime. Enfin, cette processualité reste comprise dans la simultanéité perçue lors de l'acte de lecture, ce qui nous donne un art porté à son plus haut point, à son extrême (*akrotes*) :

Le sublime doit ainsi son efficience et sa transitivité à la vivacité de son tempo [...] le tempo vif contracte la durée, c'est-à-dire qu'il interdit la segmentation qui s'attarde de degré en degré puisqu'« elle a tout son temps » ; la démarcation, non seulement efface les degrés, mais elle peut même, dans des conditions extrêmes, réduire l'intervalle compris entre les limites et aboutir à leur superposition. La démarcation a un au-delà qui la révèle : la simultanéité (Zilberberg, 2000 : 108).

Dans l'ensemble, l'étude du sublime en tant que phénomène de l'implicite, avec une approche inférentielle, permet de montrer à l'œuvre les mécanismes internes de la *construction* du sens (Vega y Vega, 2024 : 51) qu'exige la rhétorique de l'indicible. Dans la partie suivante, nous montrerons comment Hugo réinvestit de manière tout à fait remarquable cette même rhétorique en la redirigeant vers les desseins de sa poétique : « le lecteur hugolien a moins pour tâche de comprendre le sens de l'œuvre que de le construire » (Charles-Wurtz, 1998 : 21).

3. Dire Dieu, montrer Dieu, sentir Dieu : puissance (du) sublime

Nous avons montré dans notre introduction comment Hugo mobilise une phénoménologie de l'effet du sublime tributaire de celle que Longin expose dans son traité. De ce fait, Marc Fumaroli (2009 : 4-5) établit un lien généalogique direct entre le

Traité du Sublime et le WS :

Mais pour peu que l'on veuille bien ranger aussi parmi les traités de rhétorique le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin, qui « programme » pour ainsi dire des chefs d'œuvre littéraires à venir en tirant des conclusions de l'éloquence et de la poésie non seulement grecques et latines, mais aussi hébraïques, on verra que la filiation avec les ouvrages cités plus haut, ou avec le WS de Hugo est directe.

Même si certaines lignes du WS pourraient sembler aller à l'encontre de cette idée, « la pensée entre quatre murs, bornée par Quintilien, Longin, Boileau et La Harpe » (WS, II, V, 5, 2014 : 266), force est de constater que Hugo érige ces propos critiques surtout à partir de ce que ces figures incarnent pour les partisans du bon goût du classicisme du XIX^e siècle, ce dernier étant un anachronisme littéraire et politique aux yeux de Hugo : « la question Goût est identique à la question Pouvoir. Boileau n'est pas moins la monarchie que Louis XIV » (WS, « Le Goût », 2014 : 463). Quant à Boileau, par exemple, il suffit de lire l'article exhaustif que Jean-Marc Hovasse (2020 : 261) lui consacre pour constater comment il est une figure dialogique qui « annonce, représente ou incarne indéniablement un aspect du génie de Victor Hugo ». Une stratégie similaire est déployée dans le cas d'Aristote, que Gaudon (1985 : 213) résume ainsi :

Hugo ne connaissait d'Aristote que ce qu'il avait pu grappiller par-ci, par-là, dans des ouvrages de vulgarisation, et que ses connaissances scolaires – à supposer que son professeur de philosophie au collège Louis-le-Grand, Maugras, ait suivi très scrupuleusement les directives ministérielles – se bornaient à une étude que l'on présume rapide des *Analytiques*. Grâce à cette évolution, Aristote se trouve donc, dans la mythologie hugolienne, dans une position surprenante. Bien que sa présence soit discrète, et modeste le nombre des occurrences, bien qu'il figure parfois dans les listes où les noms sont à peu près interchangeables, au gré des motivations rythmiques ou des exigences de la rime, il finit par être une référence essentielle et unificatrice. On pourrait presque dire qu'il devient, pour le poète qui, lui, respire dans une autre sphère, un faire-valoir qui n'est pas loin, en dernière analyse, de devenir un complice. Grâce à sa double qualité de critique et de savant, il lui fournit l'antagoniste dont il a besoin, dans tous les domaines, pour pouvoir affirmer le principe fondamental de l'art : échapper au quantitatif.

Pour Hugo, il s'agit surtout de surmonter la rhétorique de la contrainte pour parvenir à une rhétorique capable de se subvertir elle-même à travers son effacement. Une subversion qui permet d'atteindre un *dire* littéraire obéissant uniquement aux desseins de l'élargissement de son *vouloir dire* à l'universel. Pour reprendre la formule

binaire de Marc Fumaroli (1986 : 41-44), il s'agit bien d'échapper à « la rhétorique d'école » pour aboutir à une « rhétorique adulte ». Loin du réductionnisme mobilisé souvent en ce qui concerne la tension entre classicisme et romantisme, Hugo participe d'un mouvement plus général, et que nous pouvons résumer avec Michel (1999 : 1054) de la manière suivante : « le Romantisme se voulait librement moderne, il put l'être dans la mesure même de sa fidélité à une tradition qu'il avait su intérioriser et adapter à ses besoins nouveaux ». C'est essentiellement ce que le poète formule dans le *WS* lorsqu'il déclare le principe d'égalité entre génies et quand il répond à cette question : « L'éternelle poésie se répète-t-elle ? Non. Elle est la même et elle est autre. Même souffle, autre bruit » (*WS*, I, III, 5, 2014 : 137). Cet aspect de l'esthétique hugolienne a été mis en lumière par Jacques Seebacher (1967), qui en a souligné l'importance et les enjeux dans son analyse d'*« Utilité du Beau »*.

Cette force émanant du texte et qui éblouit le lecteur autant qu'il le frappe constitue donc une reprise de la distinction entre le style sublime et le Sublime établie par Boileau. Bien que cette distinction se révèle, dans la réalité du XVII^e siècle, plus instable qu'il n'y paraît (Hache, 2000 : 264), les analyses que fait Hugo de l'éloquence révolutionnaire dans les reliquats de *Quatrevingt-treize* (Hugo, 2014 : 449) ou celle du barreau dans *Les Misérables* (Hugo, 1998, I, VII, 9 : 380) montrent parfaitement son positionnement en matière de style. Pour notre auteur,

Le mélange, ou l'indifférence, des styles est à l'inverse la marque du sublime authentique, lequel est hautement transgressif. Cette rhétorique sublime de l'anti-sublime se fonde donc paradoxalement sur Boileau lui-même et sur sa distinction entre style sublime et art sublime (ou sublime) avec la promotion de la simplicité (Le Scanff, 2016 : en ligne).

Une simplicité qui est celle du vrai art précisément car elle ne se dévoile pas, car elle ne permet de voir ni le manque ni l'artifice ; elle est profonde, latente. C'est en employant ces termes que Hugo décrit le génie de Shakespeare et, de manière implicite, le sien :

L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple. Cette simplicité-là, on le voit ne ressemble point à la simplicité recommandée par Le Batteux, l'abbé d'Aubignac et le père Bouhours. Quelle que soit l'abondance, quel que soit l'enchevêtement, même brouillé, mêlé et inextricable, tout ce qui est vrai est simple. Une racine est simple. Cette simplicité, qui est profonde, est la seule que l'art connaisse (*WS*, II, I, 5, 2014 : 201).

Cette simplicité qui émeut de manière prodigieuse peut être rapprochée de la fascination hugolienne pour la *brevitas* latine, cette capacité à concentrer l'idée (Vallant, 2005 : en ligne), dont les échos sont identifiables aussi bien dans ses discours politiques (Stein, 2007 : 86) que dans ses romans (Roman, 1999 : 718). Si Hugo fait

l'éloge du *sunt lacrymae rerum* de Virgile et du *we have kissed away kingdoms and provinces* de Shakespeare c'est précisément parce que « l'indicible est dit », « toutes ces sublimités sont dans ce mot » (WS, « Préface », V, 2014 : 351). Force, concision, émotion et émergence soudaine d'un surplus de sens : autant d'éléments propres à l'enthymème (Arnauld et Nicole, 2001 : 211 ; Barthes, 1970 ; Vega y Vega, 1996, 2000, 2015, 2017, 2024).

Si nous revenons au poème *Puissance égale bonté*, nous constatons que Dieu et Iblis ont deux prises de paroles et deux approches de la création sensiblement différentes. Iblis demande et redemande à Dieu des parties d'animaux dont l'assemblage paraît invraisemblable, et la réaction de Dieu se réduit, la plupart du temps, à fournir tous ces ingrédients grotesques par le biais d'un seul mot : « Prends ». Le contraste entre les deux s'accentue lorsqu'on regarde de près la prolixité à laquelle a recours Iblis pour faire ses demandes, ainsi que le bruit animal et primitif qu'il émet lors du processus de création. Mais ce grondement abominable d'Iblis, qui fait même appel aux forces de l'ouragan et de l'Etna, s'avère profondément stérile malgré ses efforts, de telle sorte que la sauterelle et l'araignée sont les seuls êtres qu'il est capable d'engendrer.

Sitôt le processus de création terminé, on retourne au domaine du discours, où se matérialise une fois de plus le rapport de forces : « le poème est remarquable, d'un bout à l'autre, par ses ruses et par ses silences » (Rétat, 2001 : 129). En ce sens, il est essentiel de remarquer qu'à travers les vers menant à la clausule, Iblis cherche à se ré-approprier la rhétorique de Dieu. Il se produit une progression phrastique nettement structurée : partant de la longue énumération qui ouvre son discours, Iblis adopte dans le dernier vers un rythme ternaire marqué par une concision croissante :

[Il] Cria dans l'infini : « Maître, à toi maintenant ! »
 Et ce fourbe, qui tend à Dieu même une embûche,
 Reprit : « Tu m'as donné l'éléphant et l'autruche,
 Et l'or pour doré tout ; et ce qu'ont de plus beau
 Le chameau, le cheval, le lion, le taureau,
 Le tigre et l'antilope, et l'aigle et la couleuvre ;
 C'est mon tour de fournir la matière à ton œuvre ;
 Voici tout ce que j'ai. Je te le donne. Prends. »

Par cette habileté, il renverse astucieusement la formule divine contre son créateur tout en lui fournissant l'araignée, signe ultime de son impuissance et de son arrogance :

[Dieu] Tendit sa grande main de lumière baignée
 Vers l'ombre, et le démon lui donna l'araignée.

La réponse de Dieu, modèle du génie, est celle du silence accompagné du regard :
 Et Dieu prit l'araignée et la mit au milieu
 Du gouffre qui n'était pas encor le ciel bleu ;
 Et l'Esprit regarda la bête ; sa prunelle,
 Formidable, versait la lueur éternelle ;

Le monstre, si petit qu'il semblait un point noir,
 Grossit alors, et fut soudain énorme à voir ;
 Et Dieu le regardait de son regard tranquille ;
 Une aube étrange erra sur cette forme vile ;
 L'affreux ventre devint un globe lumineux ;
 Et les pattes, changeant en sphères d'or leurs noeuds,
 S'allongèrent dans l'ombre en grands rayons de flamme ;
 Iblis leva les yeux, et tout à coup l'infâme,
 Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil ;
 Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil.

Dans son épopée, Hugo choisit, de manière paradoxale, de voiler la parole divine qui dans la Bible déclenche le jaillissement de la lumière lors du *fiat lux*. Ce silence volontaire n'illustre pas seulement l'obéissance de la matière aux desseins divins ; il affirme aussi, avec une efficacité remarquable, l'hégémonie absolue du Créateur face à Iblis, incarnation du Mal. De façon comparable à Ajax, qui laisse les paroles enjôleuses d'Ulysse s'évanouir dans un vide où elles perdent leur portée et met ainsi l'*éthos* du héros en échec, les paroles venimeuses d'Iblis se désagrègent face à une parole divine non proférée, mais intensément ressentie, celle du plus puissant des orateurs : Dieu. Iblis « se courba » face à la création de Dieu, et cette réaction suit scrupuleusement le principe aristotélicien du raisonnement enthymématisque à l'œuvre dans les pleurs d'Euryclée : « Hugo part du principe, ou du constat, que l'émotion ne peut être exprimée directement » (Charles-Wurtz, 2014 : 275). Voici donc l'une des multiples inférences déclenchées au niveau local :

2. Connaissance probable (interprétant)

CO-ÉNONCIATION : *On se courbe lorsqu'on subit une défaite.*

1. Signe (antécédent)

DIRE : Iblis se courba

3. Découverte (conséquent)

VOULOIR DIRE : Iblis subit une défaite.

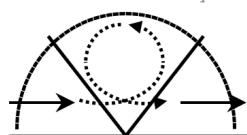


Figure 3. Éblouissement inférentiel d'Iblis

Ainsi, si le soleil, œuvre de la création divine, se distingue par sa beauté en éblouissant Iblis, le silence de Dieu, source de cette création, s'élève au rang du sublime dans la mesure où il est miséricorde : la fatalité, l'*anankè/araignée* engendrée par le Mal, fait l'objet d'un salut (Albouy, 1968 : 171), ce qui relève d'une dimension essentielle du sublime en raison du positionnement éthique visé dans la poétique hugolienne (Peyrache-Leborgne, 1997 : 326-329). Ce silence terrible, stupéfiant et empreint d'une majesté digne de respect aux yeux d'Iblis, exprime en même temps, à l'égard du lecteur, une bonté ineffable et véritable qui ne s'énonce pas, elle *se donne à voir*.

Ce silence est *sublime* car il fait émerger la pensée nue de Dieu lui-même tout en inscrivant sa parole dans l'ombre, dans un espace imperceptible sous l'éclat du soleil : « Car comme les moindres lumières s'évanouissent, quand le soleil vient à éclairer ;

de même, toutes ces subtilités de rhétorique disparaissent à la vue de cette grandeur qui les environne de tous côtés » (Longin, XV, 17, 2, 1745 : 66). Pour Hugo, Dieu « est l'invisible évident » (WS, I, II, 1, 2014 : 75), et dans *LS* « Dieu est construit comme un objet sublime », il est « un au-delà du langage qui ne se laisse pas enfermer dans un mot » (Huet-Brichard, 2002 : 143). Le silence enrobe ici la puissance évidente de Dieu pour mettre en échec la tentative de renversement d'Iblis, mais aussi pour faire résonner le Verbe avec plus de force dans un lieu profond, intime : l'esprit du lecteur.

Une fois de plus, toute une série d'inférences locales ont lieu tout au long de l'échange, mais, cette fois-ci, et sans doute s'agit-il d'un coup de maître de Hugo, même le silence est *passé sous silence*. Dieu ne donne à voir que son action, qui devient *signe*. L'ensemble des chaînes inférentielles peuvent être modélisées de la manière suivante :

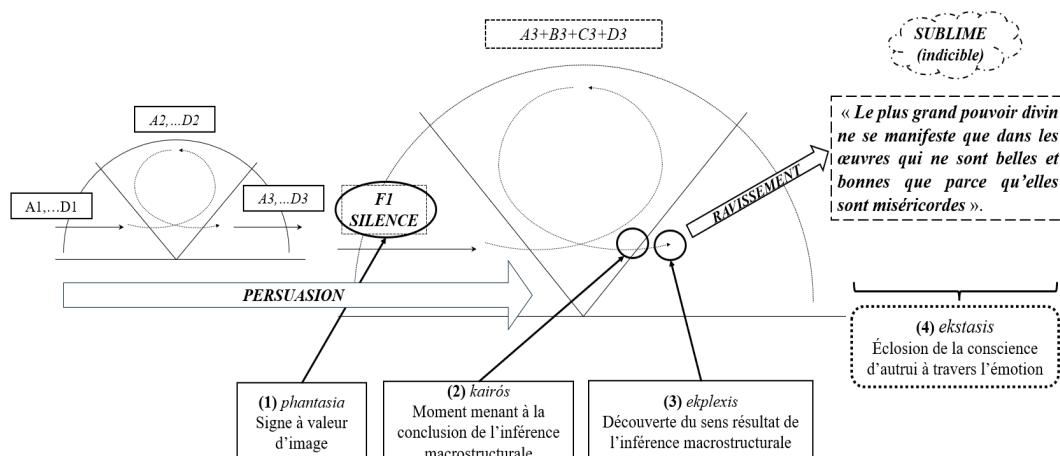


Figure 4. Modélisation inférentielle du silence de Dieu

Il est nécessaire d'établir deux niveaux inférentiels. À partir du moment où intervient l'image, le signe décisif (1), les éléments distribués au fil du poème de manière « isotopique » (Molinié, 2011 : 92) sont mobilisés de manière conjointe dans une macro-inférence. Le moment où se produit leur combinaison cohérente (2) se construit *le sens*, produisant l'effet de surprise (3). Cette dynamique donne lieu à l'émergence d'une pensée qui ouvre la subjectivité à la rencontre avec autrui et à l'accueil de son vouloir dire (4). L'avènement de l'éblouissement se régit donc selon la même mécanique inférentielle que dans le cas du silence d'Ajax, permettant aussi au silence de dire *dans l'esprit cet indicible, cet infini que les mots ne sauraient jamais contenir* :

l'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contours que les idées. Toutes les idées se mêlent par les bords ; les mots, non. Un certain côté diffus de l'âme leur échappe toujours. L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas (Hugo, II, III, 8, 2002 : 454).

Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme. Nos pensées vont souvent plus loin que les cieux, et pénètrent au-delà de ces bornes qui

environnent et qui terminent toutes choses (Longin, XXIX, 1745 : 100).

À cela s'ajoute que Hugo a parfaitement saisi la contradiction irrésoluble qui parcourt le traité de Longin (Guerlac, 1985 : 285) et offre ici la mise en scène métapoétique de son réinvestissement : la plus grande victoire critique du destinataire de l'énonciation, *voir l'Idéal*, exige en même temps la plus forte soumission esthétique, *se voir extasié par le Beau*. Comme le précise Seebacher (1967 : 236), lorsque Hugo parle de l'identité absolue entre fond et forme (WS, « Le Goût », 2014 : 458), il pense à *forma*, en latin, qui désigne, entre autres, la beauté. *Vaincre* revient à mobiliser les moyens les plus puissants non seulement pour persuader, mais pour *convaincre*. Ainsi peut-on lire : « Cette victoire du style sur le lecteur est-elle malsaine ? Loin de là. L'extase littéraire est essentiellement honnête. Il est impossible de la mal prendre et de s'en mal trouver » (Hugo, WS, « Utilité du Beau », 2014 : 362). Pour Hugo, « écrire, c'est gouverner ; lire, c'est adhérer » (WS, « Le Goût », 2014 : 462), et le lecteur est précisément conduit à cette irrésistible adhésion émotionnelle de la clause du poème par le biais de l'image :

Car, comme en toutes choses on s'arrête naturellement à ce qui brille et éclate davantage, l'esprit de l'auditeur est aisément entraîné par cette Image qu'on lui présente au milieu d'un raisonnement ; et qui lui frappant l'imagination, l'empêche d'examiner de si près la force des preuves, à cause de ce grand éclat dont elle couvre et environne le discours (Longin, XIII, 1745 : 62).

En outre, on constate que Longin, en citant le *fiat lux*, comme l'ont soulevé plusieurs traducteurs, le modifie (Longino, 2007 : 85). Contrairement au texte biblique, où la parole de Dieu suit immédiatement son annonce, Longin retarde la parole divine par le biais d'une structure ternaire qui accentue une tension inférentielle qui n'est résolue qu'à la fin, lorsqu'émerge le *signe* qui fait découvrir la performativité du Verbe. La parole de Dieu est l'antécédent, dont le conséquent, l'obéissance de la matière aux desseins de son créateur, devient le signe de la toute-puissance de Dieu. Longin, en retardant cet effet², accentue la tension :

C'est aussi de cette manière que le législateur des Juifs, qui n'était pas un homme vulgaire, après avoir conçu dans toute sa dignité la puissance de la divinité l'a proclamée immédiatement en l'inscrivant en tête même de son code : « Dieu dit », écrit-il, *quoi donc ?* « que la lumière soit, et la lumière fut ; que la terre soit, et la terre fut. » (Longin, IX, 1965 : 14).

εύθὺς ἐν τῇ είσβολῇ γράψας τῶν νόμων « εἶπεν ὁ Θεός », φησὶ, - τι; « γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο ».

² Nous citons ici la traduction moderne de Lebègue.

Bien que la traduction de Boileau ne restitue pas pleinement l'effet du texte grec, Hugo obtient un effet analogue. Son choix de versification dans la *LS*, fondé sur une tension plus que sur un équilibre (Wulf, 2001 : 164), introduit juste avant la césure qui sépare les deux hémistiches un interstice (« de l'araignée ») qui laisse émerger, à la fin, le signe qui devient la preuve de la toute-puissance : « Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil ». Il s'agit bien d'une hyperbole, dont l'effet est ainsi commenté par Longin :

Tout d'un coup, et lorsqu'on ne s'y attendait plus, disant à propos ce qu'il y avait si longtemps qu'on cherchait ; par cette transposition également hardie et dangereuse, il touche bien davantage que s'il eût gardé un ordre dans ses paroles (Longin, XVIII, 1745 : 74).

Une correction visible dans le manuscrit³ de *LS* révèle que Hugo semblait être pleinement conscient de l'effet que le choix final aurait sur le lecteur, comme en rendent compte les trois traits sous le dernier vers :

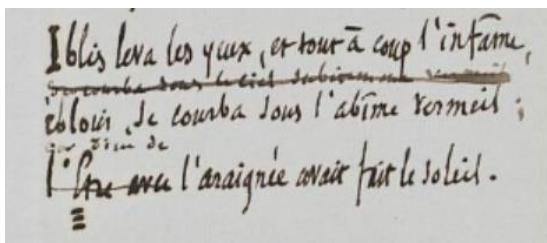


Figure 5. Manuscrit contenant les derniers vers de *Puissance égale bonté*

Lorsque le lecteur arrive au terme du parcours de lecture, la mécanique inférentielle fait agir ce différentiel cinétique de l'enthymème entre langue et pensée et induit ainsi la puissance esthétique de l'indicible, nécessaire à la conglobation de l'hypotypose sublime du regard de Dieu. Comme le précise Albouy, l'image est essentielle dans ce poème car elle « est présentée, cette fois, en action, au cours même de sa formation, au moment de la métamorphose » (Albouy, 1968 : 171). Un tel effet est efficace car « l'hypotypose se dessine en creux : elle existe grâce aux blancs, aux silences laissés par le locuteur dans le dire du tableau global » (Molinié, 2011 : 92) et échappe, par conséquent, aux contraintes de l'encre. L'image du soleil, jointe au silence de Dieu, devient le symbole qui, précisément parce qu'il désigne autre chose que lui-même, fait voir, sentir et penser l'ineffable : Dieu à l'œuvre.

4. Conclusion

L'effet cognitif assuré par les chaînes inférentielles et leur agencement donnent lieu, dans l'expérience du sublime discursif, à cet événement dans l'esprit que décrivent tant Hugo que Longin. À la lecture, ce phénomène se réalise par le mouvement de pensée caractéristique de l'enthymème et selon la dynamique sémiotique que nous

³ Page (vue 57/1031) consultable sur Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000830k>).

avons modélisée.

À cet égard, en raison même de sa double étymologie, le sublime se conçoit comme une dynamique : élévation vers ce qui est en hauteur (*hypous*) et franchissement d'un seuil (*sub-limis*) (Saint Girons, 2007). L'*enargeia* [ἐνάργεια] des Grecs, vive car visible et visible car vive, reflète ces deux processus : franchir le seuil de l'explicite vers l'implicite, du connu vers l'inconnu, élèver le signe vers le sens, transférer le *Moi-jé* vers le *On* (Rosa, 1988 : 48). Dès lors, « l'intuition hugolienne de l'immanence englobe un double dynamisme : celui de la conscience et celui de l'univers. Elle unit intimement le moi et le non-moi, le sujet et l'objet, dans la mouvance de sa révélation » (Gohin, 1968 : 43). Il n'est pas étonnant, en ce sens, de voir qu'Aristote (III, 10, 1411b24, 1989 : 67) évoque dans la *Rhétorique* le phénomène de « faire voir », à très bon escient, avec un terme voisin en grec ancien désignant précisément le passage de la puissance à l'acte, l'*energeia* [ἐνέργεια] : « je dis que les mots peignent, quand ils signifient les choses en acte [ἐνεργοῦντα σημαίνει] ».

Ces considérations invitent, dans un premier temps, et de manière générale, non seulement à reconsiderer la portée accordée jusqu'à présent à l'enthymème dans ses rapports avec le sublime, mais aussi à repenser notre rapport à une esthétique de la lecture qui, pour nous ravir par la *sensation* (*aisthesis*), doit nous séduire par l'*intellection* (*nóesis*), et à une littérature qui, pour être sublimée en *Art* (*poiesis*), doit d'abord se tracer en discours (*logos*) (Vega y Vega, 1994 : 281-290 ; 1996). Un aspect de la rhétorique du sublime qui rejoint la lecture cicéronienne que Francis Goyet (1992 : 107-108 ; 2018 : 471-477) propose de l'extase longinienne : le vrai *mouere* n'est pas un extrême d'un continuum horizontal, il est le sommet d'une échelle ascendante qui englobe le *docere* et le *probare*.

Ainsi, dans une perspective hugolienne, si Dieu apparaît comme le modèle du génie car « il fouille familièrement ces deux effrayantes profondeurs inverses, l'infiniment grand et l'infiniment petit » (WS, II, III, 5, 2014 : 236), Hugo manifeste ici son génie en suscitant une expérience de vertige au sein même du pli sémiotique, où le silence –parole infiniment petite car absente– nous révèle un sens infiniment grand : « l'ombre est un silence ; mais ce silence dit tout. Une résultante s'en dégage majestueusement, Dieu » (Hugo cité dans Gohin, 1968 : 38). Dès lors, le silence devient l'espace insaisissable du poème qui assure une perméabilité totale entre le sublime comme *effet* de l'œuvre d'art et comme *but* de celle-ci (Peyrache-Leborgne, 1993 : 18), et ce, dans la mesure où nombre de facettes du sublime hugolien y sont contenues *en puissance* : le grotesque comme revers indissociable, la nature comme phénomène de l'incommensurable, l'horizon de l'universel comme phare politique, l'immanence comme aspiration métaphysique, la sublimation de ce qui est en bas, ou encore le salut de la fatalité comme principes du Progrès. Sur ce dernier point, Roman (2000 : 90) précise : « quand penser le progrès est impossible... il faut le parler et faire exister dans le discours ce qui n'a pas (encore) triomphé dans la réalité, le donner à voir dans

l'hypotypose, le donner à entendre, jusque dans l'interjection », ou même, pourrions-nous dire, jusque dans le silence. Un silence où, comme le souligne Peyrache-Leborgne (1993 : 26), « le sublime inclut l'histoire dans une réalité plus vaste encore, celle où l'esthétique, l'historique et le divin se rejoignent, quand l'histoire s'appuie sur le mythe pour énoncer un sens ». Ce sens, il revient au lectorat universel hugolien, juge libre et souverain, de le construire, de le faire *passer à l'acte* :

le verbe créateur n'aura jamais qu'une sanction : celle de son lecteur dont l'assentiment seul vaut preuve puisqu'il est l'unique instance extérieure qu'il reconnaissse. Encore faut-il que cet acquiescement soit unanime, et qu'il soit éclairé : acquis auprès de sujets aussi libres et autonomes que celui qui s'adresse à eux (Rosa, 1988 : 48).

Le plus grand assentiment du lecteur exige le plus puissant, le plus beau et le plus sain des asservissements, *quid divinum* : « Or la notion de Beau est, comme la notion du bon, un fait de conscience. Le Beau s'impose souverainement. Disons plus, divinement. Avant de penser le Beau, on le sent. C'est là le propre de tout ce qui appartient à l'absolu » (Hugo, *WS*, « Utilité du Beau », 2014, p. 366). On peut dès lors lire en filigrane pourquoi « Utilité du Beau » n'a pas été finalement intégré au texte définitif du *WS*. Outre les raisons évoquées par Seebacher (1967), Hugo avait déjà fourni la plus puissante des preuves de la portée de son esthétique à travers cet indicible sublime de *Puissance égale bonté*, et ce, en cohérence totale avec la fin de la Préface de *Cromwell* :

L'auteur de ce drame aurait pu comme un autre se cuirasser de noms propres et se réfugier derrière des réputations. Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités ; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries (Hugo, 1985 : 39).

En définitive, il s'agit de pouvoir *donner à voir* toutes ces facettes du sublime par le biais d'une esthétique de l'enthousiasme, mais sensée, et d'une rhétorique de l'indicible, mais sensible (Vega y Vega, 2000 : 171-179). Rhétorique adulte, enfin, grâce à laquelle et à travers laquelle « les voix de l'infini se font écho » avec « des ressemblances de facture » (*TM*, 1980 : 542), parfois même avec des silences.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBOUY, Pierre (1968) : *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Paris, José Corti.
 ARISTOTE (1980) : *La Poétique*. Traduction, notes et commentaires par Jean Lallot & Jocelyne Dupont-Roc. Paris, Seuil.

- ARISTOTE (1989) : *Rhétorique (Livre III)*. Traduction et notes par Médéric Dufour & André Wartelle. Paris, Les Belles Lettres.
- ARNAULD, Antoine & Pierre NICOLE (2011 [1662]) : *La Logique, ou l'art de penser*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1970) : « L'ancienne rhétorique : Aide-mémoire ». *Communications*, 16 [*Recherches rhétoriques*], 172-223. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>
- CHARLES-WURTZ, Ludmila (1998) : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Honoré Champion.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila (2014) : « L'imaginaire de l'émotion dans l'œuvre de Victor Hugo », in Anne-Claude Amboise-Rendu, Anne-Emmanuelle Demartini, Hélène Eck & Nicole Edelman (dir.), *Émotions contemporaines : XIX^e-XXI^e siècles*. Paris, Armand Colin, 267-277.
- CHIRON, Pierre (2014) : « Le silence rhétorique d'après quelques traités grecs », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 13-26.
- ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.
- FLEITAS RODRÍGUEZ, Alberto José (2024) : « Le silence (et le) sublime : perspectives d'analyse inférentielle », in Daniela Ventura & Jorge Juan Vega y Vega (dir.), *Le silence en langue et entre les langues*. Paris, L'Harmattan, 45-64.
- FROMIHALGUE, Catherine (1995) : *Les Figures de style*. Paris, Nathan-Université.
- FUMAROLI, Marc (1986) : « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 86 : 1, 33-51. DOI : <https://doi.org/10.3917/rhlf.g1986.86n1.0033>
- FUMAROLI, Marc (2009) : *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève, Droz.
- GAUDON, Jean (1980) : « Victor Hugo : mesure et démesure [avec discussion] ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 80 : 2, 222-232. URL : <http://www.jstor.org/stable/-40526518>
- GAUDON, Jean (1985) : « La borne Aristote », in Jacques Seebacher & Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux. Colloque de Cerisy*. Paris, Éditions Seghers, 209-223.
- GOHIN, Yves (1968) : *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*. Paris, Lettres modernes.
- GOHIN, Yves (1985) : « Une écriture de l'immanence », in Jacques Seebacher & Anne Ubersfeld (dir.), *Hugo le fabuleux. Colloque de Cerisy*. Paris, Éditions Seghers, 19-37.
- GOYET, Francis (1992) : « Le pseudo-sublime de Longin ». *Études littéraires*, 24 : 3 [*La rhétorique*], 105-120. DOI : <https://doi.org/10.7202/500988ar>
- GOYET, Francis (1995) : « Introduction », in Longin, *Traité du Sublime*. Traduction de Nicolas Boileau. Paris, Le Livre de Poche, 5-60.
- GOYET, Francis (2017) : *Le Regard rhétorique*. Paris, Classiques Garnier.

- GOYET, Francis (2018 [1996]) : *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris, Classiques Garnier.
- GUERLAC, Suzanne (1985) : « Longinus and the Subject of the Sublime ». *New Literary History*, 16 : 2 [*The Sublime and the Beautiful:Reconsiderations*], 275-289. URL : <https://www.jstor.org/stable/468747>
- HACHE, Sophie (2000) : *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- HALLIWELL, Stephen (2015) : *Between Ecstasy and Truth : Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford, Oxford University Press.
- HOMÈRE (1963) : *L'Odyssée*. Traduction de Victor Bérard. Paris, Les Belles Lettres.
- HOVASSE, Jean-Marc (2020) : « Boileau et Victor Hugo », in Delphine Reguig & Christophe Pradeau (dir.), *La Figure de Boileau : représentations, institutions, méthodes (XVII^e-XXI^e siècle)*. Paris, Sorbonne Université Presses, 229-261.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2002) : « Dieu dans *La Légende des siècles* », in André Guyaux & Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo, « La Légende des siècles » (Première Série). Actes du colloque de la Sorbonne des 12-13 janvier 2002*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 141-152.
- HUGO, Victor (1980 [1866]) : *Les Travailleurs de la mer*. Édition établie par Yves Gohin. Paris, Gallimard.
- HUGO, Victor (1985 [1827]) : « Préface de Cromwell », in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, vol. Critique. Paris, Robert Laffont, 3-39.
- HUGO, Victor (1998 [1862]) : *Les Misérables*, vol. 1. Édition établie par Guy Rosa et Nicole Savy. Paris, Le Livre de Poche.
- HUGO, Victor (2000 [1859]) : *La Légende des siècles (Les petites épopeés)*. Édition établie par Claude Millet. Paris, Le Livre de Poche.
- HUGO, Victor (2002 [1869]) : *L'Homme qui rit*. Édition établie par Roger Borderie. Paris, Gallimard.
- HUGO, Victor (2014 [1864]) : *William Shakespeare*. Édition établie par Dominique Peyrache-Leborgne. Paris, Flammarion.
- HUGO, Victor (2014 [1874]) : *Quatrevingt-treize*. Édition établie par Judith Wulf. Paris, Flammarion.
- LAFORGUE, Pierre (1997) : *Victor Hugo et « La Légende des siècles ». De la publication des « Contemplations » à l'abandon de « La Fin de Satan » (avril, 1856-avril, 1860)*. Orléans, Paradigme.
- LALANDE, André (1997 [1926]) : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 1. Paris, Presses Universitaires de France.
- LAUSBERG, Heinrich (1967 [1964]) : *Manual de retórica literaria*, vol. 3. Traduction de José Pérez Riesgo. Madrid, Gredos.
- LE BOZEC, Yves (2002) : « L'hypotypose : un essai de définition formelle ». *L'Information Grammaticale*, 92 : 1, 3-7. DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2002.3271>

- LE SCANFF, Yvon (2007) : *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel, Champ Vallon.
- LE SCANFF, Yvon (2017) : « Comment infinir ? Le sublime », in *Actes du colloque d'agrégation organisé par le CELLF de l'Université Paris-Sorbonne/CNRS, le CRP19 de l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle et le « Groupe Hugo » (CÉRILAC) de l'Université Paris-Diderot*. URL : <https://victorhugoressources.paris.fr/comment-infinir-le-sublime-dans-les-contemplations>
- LIGHTFOOT, Jessica (2021) : *Wonder and the Marvellous from Homer to the Hellenistic World*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LOMBARDO, Giovanni (2006) : « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du style* de Démétrios ». *Littératures classiques*, 60 : 2 [Les Grâces], 169-187. DOI : <https://doi.org/10.3917/licla.060.0169>
- LOMBARDO, Giovanni (2014) : « Le silence d'Ajax et la rhétorique de la dissimulation », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 27-47.
- LONGIN (1745 [1674]) : *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin. Avec les remarques de M. Despréaux & des Messieurs Tollius, Dacier, & Boivin*, in *Les Œuvres de M. Boileau Despréaux, avec des éclaircissements historiques* (nouvelle édition revue et complétée par l'abbé Souchay, vol. 2). David l'aîné et Durand. URL : <https://books.google.fr/books?id=QzsUAAAQAAJ&dq=inauthor%3ABoileau&hl=fr&pg=PA69#v=onepage&q&f=false>
- LONGIN (1965) : *Du sublime*. Traduction et notes par Henri Lebègue. Paris, Les Belles Lettres.
- LONGINO (2007) : *Il Sublime*. Traduction, notes et commentaires par Giovanni Lombardo. Palerme, Aesthetica edizioni.
- MAROT, Patrick (2007) : « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque », in Patrick Marot, (dir.), *La Littérature et le Sublime*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 17-41.
- MICHEL, Arlette (1999) : « Romantisme, littérature et rhétorique », in Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1039-1070.
- MILLET, Claude (2007) : *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*. Paris, Le Livre de Poche.
- MILLET, Claude (2023) : « Sublime », in Claude Millet & David Charles (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*. Paris, Classiques Garnier, 977-979.
- MOLINIÉ, Georges (2011) : *Éléments de stylistique française*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (1993) : « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie ». *Romantisme*, 1993 : 82 [Aventures de la pensée], 17-29. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1993.5906>

- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (1997) : *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*. Paris, Honoré Champion.
- PORTER, James I. (2016) : *The Sublime in Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- QUINTILIEN (1865) : *Institution oratoire, in* Désiré Nisard (dir.), *Quintilien et Pline le Jeune. Œuvres complètes*. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282085h>
- RÉTAT, Claude (2001) : *Hugo. « La Légende des siècles » de 1959*. Paris, Sedes. URL : <https://hal.science/hal-03036700>
- ROMAN, Myriam (1999) : *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion.
- ROMAN, Myriam (2000) : « “Ce cri que nous jetons souvent” : le Progrès selon Hugo ». *Romantisme*, 108 [*L'idée de progrès*], 75-90. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.-2000.979>
- ROSA, Guy (1988) : « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole ». *Romantisme*, 1988 : 60 [*Hugo-Siècle*], 37-56. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5489>
- SAINT GIRONS, Baldine (1993) : *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris, Quai Voltaire.
- SAINT GIRONS, Baldine (2005) : *Le Sublime : de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Desjonquères.
- SAINT GIRONS, Baldine (2007) : « Le « surplomb aveuglant » du sublime : du substantif à l'adjectif », in P. Marot (dir.), *La Littérature et le Sublime*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 45-58.
- SAINT GIRONS, Baldine (2014) : « Le silence d'Ajax II », in Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme & Sylvie Perceau (dir.), *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*. Paris, Classiques Garnier, 49-63.
- SAINT GIRONS, Baldine (2017) : « La révolution longinienne : l'union du sublime et du simple », in Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *La Simplicité : Manifestations et enjeux culturels du simple en art*. Paris, Honoré Champion, 69-82.
- SEEBACHER, Jacques (1967) : « Esthétique et politique chez Victor Hugo : “L’Utilité du Beau”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 19, 233-246. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1967.2346>
- STEIN, Marieke (2007) : *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*. Paris, Honoré Champion.
- VAILLANT, Alain (2005) : « La latinité hugolienne : bouche d’ombre et langue morte », in *La Crise de la littérature*. Grenoble, UGA Éditions. En ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.3869>
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (1994) : *L’Enthymème romanesque. Essais de logique fictionnelle*. Thèse de doctorat sous la direction de Michel Le Guern. Lyon, Université Lumière Lyon 2.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (1996) : « Plaisir et Roman : un essai de logique fictionnelle », in Emilia Alonso Montilla, Manuel Bruña Cuevas & María Muñoz Romero (coord.), *La*

- lingüística francesa : gramática, historia, epistemología, vol. 2.* Sevilla, Grupo andaluz de pragmática, 93-104. DOI : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4033513>
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2000) : *L'Enthymème : Histoire et actualité de l'inférence du discours*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2015) : « Popularizing the Enthymeme. Fans for Aristotle », in Jorge Juan Vega y Vega (dir.), *The Essential Enthymeme : Propositions for Educating Students in a Modern World*. Berne, Peter Lang, 29-59.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2017) : « L'implicite et l'enthymème dans *Le Dormeur du val* », in Sophie Anquetil, Juliette Elie-Deschamps & Cindy Lefebvre-Scodeller (dir.), *Autour des formes implicites*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 149-164.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2024) : *La Construction du sens dans le sonnet « Voyelles » d'Arthur Rimbaud. Un essai de sémantique inférentielle (Philologie, Linguistique et Poétique)*. Paris, L'Harmattan.
- VIGNEST, Romain (2011) : *Victor Hugo et les poètes latins. Poésie et réécriture pendant l'exil*. Paris, Classiques Garnier.
- WULF, Judith (2001) : « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo. Neuilly-sur-Seine, Atlande.
- WULF, Judith (2022) : *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*. Paris, Classiques Garnier.
- ZANGARA, Adriana (2007) : *Voir l'histoire : Théories anciennes du récit historique*. Paris, Éditions de l'EHESS. DOI : <https://doi.org/10.3917/ehess.zanga.2007.01>
- ZILBERBERG, Claude (2000) : « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin ». *Languages*, 137 [Jean-François Bordron & Jacques Fontanille (dir.), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*], 102-121. DOI : <https://doi.org/10.3406/lge.2000.1787>