Rythme et persuasion chez Cicéron – Qu'est-ce que le rythme latin ?

dimanche 9 janvier 2011, par Marie Formarier

Sommaire

- Préambule : du rhythmos (...)
- La dialectique fondamentale du
- Rythme et style
- Références

Préambule : du *rhythmos* au *numerus*

Dans la philosophie aristotélicienne, le rythme *(rhythmos)* est fondamentalement défini comme une forme *(schèma)* qui s'applique à une matière [1] — avec laquelle il ne faut pas le confondre. Il se caractérise plus précisément comme une combinaison d'éléments selon des proportions géométriques, dans une statue, un portique [2] ou dans la succession des sons. Ainsi, dans le livre III de sa *Rhétorique*, Aristote établit que « le nombre *(arithmos)* propre à la forme de la parole oratoire est le rythme *(rhythmos)* » [3]. Ce nombre se matérialise dans la succession des durées et les rapports arithmétiques que celles-ci entretiennent. En caractérisant la forme de la parole oratoire, le rythme « apporte au discours un caractère déterminé, une sorte d'unité interne en introduisant un nombre, c'est-à-dire une proportion, une harmonie » [4]. Aristoxène, disciple d'Aristote, applique cette théorie à la musique. Maintenant la distinction entre la matière et la forme, il appelle la première *rythmable (rhythmizomenon)* et la seconde *rythme (rhythmos)*. La matière rythmable peut être geste, mélodie et parole, c'est-à-dire les trois intermédiaires à travers lesquels la musique grecque se réalise [5]. Dans ce cadre, le rythme est défini comme un agencement, déterminé par des règles arithmétiques précises, des unités du rythmable (signal, son, syllabe). Aristoxène instaure en outre une unité-étalon, le temps premier et élabore un système hiérarchique d'unités temporelles, multiples de ce temps premier [6]. Ce système a pour avantage, par rapport au système métrique, d'être valable pour n'importe quel rythme musical (dansé, joué ou chanté). Ainsi, Aristoxène établit durablement la définition du rythme comme *logos*, au double sens du terme : disposition d'une matière en fonction de *rapports* exprimés dans la durée, qui concourt, par ce biais, à la production du *sens* et du *discours*.

« Tout ce qui correspond à quelque mesure audible, même hors du vers — car celui-ci est un défaut en prose — est appelé rythme (*numerus* en latin, *rhythmos* en grec) » [7]. Par ces mots, Cicéron établit la correspondance parfaite entre le *rhythmos* grec et le *numerus* latin et valide ainsi le glissement du concept de rythme à celui de nombre. Si *numerus* n'est pas, à proprement parler, une traduction de *rhythmos*, « les deux mots ne sont pas sans rapport, en ce qu'ils partagent des isotopies afférentes » [8]. En d'autres termes, le transfert de *rythme (rhythmos)* à *nombre (numerus)* est opéré en vertu d'une association de concepts communs (harmonie, agencement, proportion) [9]. Cicéron considère notamment que les mots fournissent une matière première *(materia)* que l'orateur met en forme *(forma)* par un travail de ponçage *(expolitio)* [10]. L'énoncé est dès lors perçu comme une construction qui répond aux lois de l'euphonie et du rythme, où chaque élément est

interdépendant. « Une des propriétés fondamentales du rythme est en effet que celui-ci crée la participation directe de chaque élément à l'ensemble du système. Cette structure n'est donc pas perçue comme le résultat de la simple addition des propriétés de ses parties, mais comme un tout constitué par l'ensemble des relations entre ses parties » [11]. L'équivalence cicéronienne entre *rhythmos* et *numerus* permet ainsi d'associer d'emblée le rythme à cet agencement arithmétique qui organise l'énoncé en segments croissants et hiérarchisés (pieds, incises, membres et périodes). Dès lors, à quels processus d'organisation correspond précisément le *numerus* ? Quelle(s) fonction(s) ces processus ont-ils dans la parole persuasive ?

La dialectique fondamentale du *numerus*

Soumettre la parole à un nombre, c'est la diviser en séquences autonomes et néanmoins liées les unes aux autres. Du point de vue rythmique, chacune de ces séquences constitue une unité formelle distincte, qui ne prend tout son sens qu'à l'échelle de l'ensemble dont elle n'est qu'une portion, comme un nœud dans un tissage — Aristote évoque d'ailleurs une « parole tressée », soulignant ainsi le caractère à la fois fini et enchevêtré de la parole rythmée [12]. Dans la rhétorique latine, le numerus consiste à la fois à détacher et à enchaîner les segments constitutifs du discours ; il repose plus précisément sur des procédés qui illustrent le double héritage de la métrique et de la musique. Comme le mètre, il tient compte des syllabes et n'intervient pas sur les quantités syllabiques — alors qu'en musique, les syllabes peuvent être abrégées ou allongées en fonction des besoins de la mélodie et du rythme [13]. Cela s'explique du fait que la rhétorique est avant tout un art de la parole ; le texte y est primordial et en aucune façon le rythme ne doit y avoir la suprématie sur les mots. Mais comme la musique, le *numerus* est libre. À condition de respecter les rapports arithmétiques définis par les règles rythmiques, il est permis en prose de combiner, de mélanger des combinaisons (appelées pieds) qui ne se rencontrent jamais dans les mètres. Suivant la même logique, le *numerus* peut faire usage de silences pour compléter certains pieds.

Les segments mis en évidence par le rythme oratoire dans la rhétorique antique sont l'incise, le membre et la période. Dans la théorie aristotélicienne, le membre *(côlon)* est un segment incomplet du point de vue sémantique et rythmique ; il entre nécessairement dans la composition de la période [14]. Celle-ci peut contenir un seul membre (période simple) ou deux membres (période complexe) [15]. Corollairement, Aristote n'envisage pour la prose oratoire qu'un seul style, le style « tressé » (périodique). Il délaisse l'ancien style « cousu », car selon lui, son caractère haché et indéterminé fait obstacle au plaisir. Démétrios de Phalère s'inspire largement d'Aristote, mais témoigne de modifications profondes dans la théorie du style, peut-être initiées par Théophraste [16]. En effet, il envisage le membre comme une unité de sens qui peut fonctionner de manière autonome ou bien en composition dans la période [17]. Par conséquent, il admet deux styles pour la prose oratoire : le style « découpé » par membres et le style « tressé » en périodes [18]. Dans le premier, on compte deux niveaux hiérarchiques de segmentation (pieds, membres), dans le second, on en compte trois (pieds, membres, périodes). En outre, Démétrios relève dans la composition de la période la présence d'un segment rythmique plus réduit que le membre : l'incise *(comma)* [19]. La rhétorique latine poursuit cette évolution qui tend à reconnaître une légitimité au style non périodique. Cicéron conserve en effet les deux styles énoncés par Démétrios. Il envisage même l'incise comme un segment pouvant fonctionner de manière autonome, comme le membre. Par conséquent, incises et membres sont susceptibles de constituer le niveau hiérarchique supérieur de segmentation ou bien d'entrer dans la composition d'une période.

Rythme et style

Le choix et l'application du *numerus* dans le discours suppose un choix stylistique préalable [20], absolument fondamental et bien défini dans la rhétorique latine, entre une configuration fondée sur l'emploi majoritaire d'incises et de membres et une configuration qui privilégie la période. Ce choix détermine en quelque sorte le plan de l'édifice à partir duquel l'orateur bâtit ses phrases comme un véritable maître d'œuvre [21]. De fait, contrairement au poète, l'orateur jouit d'une grande liberté qui lui donne la possibilité de faire ce choix stylistique [22] et d'allier les règles rythmiques, plus lâches que les règles métriques, à sa propre créativité. Pour reprendre les mots de Jacqueline Dangel, « le prosateur qui veut faire œuvre d'art doit notamment, en l'absence de règles fixes et de cadres déterminés par avance, se créer ses propres repères rythmiques » [23].

1. Le style paratactique (incisif)

L'emploi d'incises et de membres comme unités sémantiques et rythmiques autonomes induit un genre de style que l'on appellera paratactique ou incisif. En effet, les segments rythmiques sont relativement courts et, du point de vue de l'énoncé, généralement juxtaposés. Dans ce cadre, le module référentiel de sens et de rythme est le mot :

> *Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur, quoniam id iudicium esse alterum aurium diximus. Sed finientur aut compositione ipsa et quasi sua sponte, aut quodam genere uerborum, in quibus ipsis concinnitas inest ; quae siue casus habent in exitu similes siue paribus paria redduntur siue opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiam si nihil est factum de industria.*
>
> Non seulement les mots font l'objet d'un tel enchaînement, mais ils sont également délimités, puisque nous avons dit que c'était le deuxième point dont les oreilles sont juges. Ils sont délimités soit par l'enchaînement lui-même, pour ainsi dire spontanément, soit par quelque figure de mots. Ces mots forment eux-mêmes l'effet de symétrie ; qu'ils aient la même désinence, qu'ils se répondent en formant des segments égaux, qu'ils forment des antithèses, ils aboutissent naturellement à un rythme, même involontairement [24].

La parataxe, conjuguée à un enchaînement réfléchi des mots, permet de créer les figures appelées abusivement gorgianiques [25] : l'homéoptote et l'homéotéleute, qui se définissent respectivement par des désinences identiques et des effets de rime, le *parison* et l'*isokolon*, c'est-à-dire l'égalité des segments, et enfin l'antithèse. Ces figures ne sont opérationnelles qu'à condition que les segments rythmiques observent une étendue limitée. Ce procédé, appelé *concinnitas*, est la manière la plus simple et la plus naturelle de fabriquer un rythme [26] :

> *Et quia non numero solum numerosa oratio sed et compositione fit et genere, quod ante dictum est, concinnitatis — compositione potest intellegi cum ita structa uerba sunt, ut numerus non quaesitus sed ipse secutus esse uideatur, ut apud Crassum « Nam ubi libido dominatur, innocentiae leue praesidium est » ; ordo enim uerborum efficit numerum sine ulla aperta oratoris industria ; itaque si quae ueteres illi, Herodotum dico et Thucydinem totamque eam aetatem, apte*

> *numeroseque dixerunt, ea sic non numero quaesito, sed uerborum collocatione ceciderunt.*
>
> De fait, la prose oratoire est rendue rythmée non seulement par le rythme, mais également par l'enchaînement des mots et par la figure dont nous avons parlé (l'effet de symétrie). On peut comprendre que c'est par l'enchaînement lorsque les mots sont agencés dans un édifice de façon à ce que le rythme ne semble pas avoir été recherché, mais s'ensuivre de lui-même, comme dans ces mots de Crassus : *Nam ubi libido dominatur, innocentiae leue praesidium est.* De fait, l'ordre des mots produit un rythme, sans effort manifeste de la part de l'orateur. C'est pourquoi, tout ce que les Anciens — je parle d'Hérodote, Thucydide et de toute cette génération — ont déclamé d'harmonieusement rythmé est tombé ainsi non parce que le rythme était recherché, mais du fait du regroupement des mots [27].

La *concinnitas* repose donc sur un effet de naturel, conscient ou non. Or, du fait même qu'il ne nécessite pas une technique très poussée, ce procédé fait l'objet d'un jugement parfois réservé de la part de Cicéron, en particulier dans les traités qui précèdent l'*Orator*. L'Arpinate le considère comme trop peu élaboré [28] pour qu'on lui accorde une réelle place dans la technique oratoire. Selon Albert Yon [29] ce développement plutôt élogieux que Cicéron lui consacre à la fin de l'*Orator* serait le fruit d'une prise de conscience progressive de son importance dans l'élaboration du rythme oratoire. Il faut sans doute aussi prendre en considération le contexte esthétique dans lequel la théorie cicéronienne se place, et notamment les critiques adressées par Cicéron à l'encontre du nouveau courant atticiste [30] qui ne fait pas preuve, selon lui, du discernement et de la modération nécessaires pour parvenir à une bonne imitation des Anciens [31]. Pour Cicéron, l'emploi exclusif de la *concinnitas* conduit à un style trop simple, haché, désarticulé et sans liant et opère une segmentation imparfaite, visant seulement à délimiter des groupes de mots sans chercher à les enchaîner. Il le réserve donc dans un premier temps au style des sophistes, distinct du style oratoire à proprement parler [32]. Quand il avoue l'avoir lui-même employé, l'exemple qu'il donne, extrait du *Pro Milone*, montre que la *concinnitas* est en fait intégrée dans un système phrastique complexe où les effets de symétrie et d'écho sont destinés à créer une configuration *(forma)* rythmique pleine d'entrelacs :

> *Quo de genere illa nostra sunt in Miloniana : « est enim, iudices, haec non scripta sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, uerum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus ». Haec enim talia sunt, ut, quia referuntur ea quae debent referri, intellegamus non quaesitum esse numerum, sed secutum.*
>
> Ce passage de notre *Milonienne* illustre cette figure de mots : *est enim, iudices, haec non scripta sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, uerum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus.* Parce que se fait écho ce qui doit se faire écho, ce passage donne le sentiment que le rythme n'a pas été recherché, mais qu'il s'ensuit de lui-même [33].

Dans ce passage du *Pro Milone* [34], tous les procédés de la *concinnitas* sont employés. Le rythme opère par une « succession de cadres fixes » [35] : le syntagme *haec lex* amorce une progression en deux phases successives correspondant aux deux relatives *quam…ad quam*… [36]. Les antithèses [37] *(scripta / nata ; docti / facti ; instituti / imbuti ; didicimus, accepimus, legimus / arripuimus, hausimus, expressimus)* sont mises en lumière par les rimes [38] et les balancements

syntaxiques concessifs [39] *(non…sed, non…uerum)*. Pour reprendre les termes de Jacqueline Dangel, « une utilisation judicieuse d'indicateurs formels de rythme permet d'élaborer des constructions géométriques, c'est-à-dire des ensembles ordonnés et rigoureux » [40]. La *concinnitas* cicéronienne fait donc appel à de multiples procédés complémentaires (effets de rime, rythme syntaxique, alternance de groupes binaires et ternaires) qui sont autant de marques d'un discours dont le flux est à la fois abondant et maîtrisé.

2. Le style syntaxique (périodique)

Le *numerus* peut également reposer sur un procédé défini depuis Aristote : la période. Pour Aristote, la période se définit comme « une parole ayant un début et une fin par elle-même et une étendue qui se laisse embrasser du regard » [41]. Grâce à cette étendue limitée et soumise au nombre, la période peut être aisément mémorisée et perçue [42]. Mais comme le souligne Pierre Chiron, elle se définit avant tout comme une unité de pensée [43]. Le rythme et la forme en général y tiennent dès lors le « rôle nécessaire mais subalterne d'auxiliaires de la transmission d'un sens. L'unité interne ne peut vraiment se produire qu'au niveau du sens, quand les éléments sémantiques de la fin se combinent avec ceux du début pour former une *dianoia* autonome » [44]. Du point de vue de sa structure, la période pour Aristote peut être simple ou bien complexe [45], c'est-à-dire constituée d'un ou de deux *côla*. Chez Démétrios, la période est définie en termes aristotéliciens, avec notamment une insistance sur son caractère circulaire [46] ; mais on peut déceler certaines modifications reprises ensuite par la rhétorique latine. Démétrios suggère tout d'abord que la période peut contenir jusqu'à quatre membres, dont l'étendue est proche de celle de l'hexamètre [47]. Ensuite, il souligne que la période peut être composée de membres mais également d'incises *(commata)* [48]. La rhétorique latine se fait l'héritière de la théorie grecque : la période « doit embrasser un sens complet, être évidente pour pouvoir être comprise et respecter une mesure pour pouvoir être retenue par la mémoire » [49]. Comme chez Aristote, elle doit en outre correspondre à une unité respiratoire [50]. Toutefois, la rhétorique latine insiste davantage qu'Aristote sur l'unité formelle et rythmique qui doit caractériser la période. L'accent est mis dès lors sur la nécessité pour l'orateur de soigner particulièrement les charnières rythmiques au début et surtout à la fin par l'emploi de clausules. En outre, si la période apparaît nettement comme le segment interne le plus étendu du discours, elle doit être elle-même segmentée au minimum en deux membres, au maximum en quatre. Dans ce cadre, les incises et les membres ne sont alors pas employés de façon autonome comme dans le style incisif, mais constituent des segments internes *(particulae ou partes [51])*. La période est ainsi le procédé le plus complet mais aussi le plus complexe du regroupement par segmentation *(collocatio)* ; elle appelle les applaudissements et les cris d'admiration [52]. Mais à cause de son ampleur, elle doit faire l'objet d'un emploi réfléchi qui évite tout systématisme [53].

Cicéron reconnaît à Isocrate le mérite d'avoir fait évoluer la technique oratoire, de l'avoir rendue plus complexe et plus aboutie [54]. Ne se contentant pas de la *concinnitas* pour produire du rythme, Isocrate s'est attaché à donner à la phrase un tour périodique :

> *Tum primus intellexit etiam in soluta oratione, dum uersum effugeres, modum tamen et numerum quendam oportere seruari. Ante hunc enim uerborum quasi structura et quaedam ad numerum conclusio nulla erat.*
>
> [Isocrate] fut le premier alors à comprendre que, même dans la prose, tant que l'on fuit le vers, il

> faut observer une mesure et un rythme définis. Avant lui, il n'y avait pas cette construction de mots ni cette cadence rythmique que nous utilisons aujourd'hui [55].

Le rythme oratoire qui ne dépend pas du simple enchaînement des mots repose sur deux éléments : une mesure *(modus)* et un nombre *(numerus)*. De fait, la période constitue une mesure, comprise comme une étendue clairement délimitée [56], achevée par une cadence aisément perceptible, la clausule :

> *Constat enim ille ambitus et plena comprehensio e quattuor fere partibus, quae membra dicimus. […] Sed habeo mediocratis rationem ; nec enim loquor de uersu et est liberior aliquanto oratio.*
>
> Cet enchaînement circulaire de la période, lorsqu'il est plein, repose généralement sur quatre segments, que nous appelons membres. […] Mais il s'agit d'une moyenne, car je ne parle pas du vers, et la prose est quelque peu plus libre [57].
>
> *E quattuor igitur quasi hexametrorum instar uersuum quod sit constat fere plena comprehensio. His igitur singulis uersibus quasi nodi apparent continuationis, quos in ambitu coniungiumus.*
>
> C'est donc pour ainsi dire sur quatre [segments constitués] d'hexamètres que repose généralement la période lorsqu'elle est pleine. En conséquence, par chacun de ces vers, apparaissent dans le déroulement périodique pour ainsi dire des nœuds que nous attachons ensemble dans le cercle de la période [58].

La strophe poétique est découpée en vers, la période en membres ; ce parallèle est souligné par la comparaison des membres aux hexamètres dactyliques [59]. Cicéron rappelle ici le fonctionnement symétrique de la prose et de la poésie qui reposent toutes deux sur le procédé de segmentation [60]. La métaphore des nœuds [61] — évoquant sans doute la métaphore aristotélicienne du tressage [62] — indique, de manière figurée, les deux paramètres à prendre en considération lors de la composition d'une période : d'une part, la délimitation et la cohésion interne des segments, d'autre part, leur succession qui doit suivre un itinéraire circulaire et continu.

En outre, pour désigner la période, la rhétorique latine emploie la métaphore grecque du cercle *(periodos)*. Si cette métaphore suggère, chez Aristote, que la période doit embrasser un sens entier [63], elle est plutôt associée dans la rhétorique latine à sa perfection formelle, mais également à sa dynamique dont le rythme participe pleinement. Les traductions que Cicéron propose caractérisent en effet l'esthétique de la période [64] :

> *[…] In totone circumitu illo orationis, quem Graeci περίοδον, nos tum ambitum, tum circuitum, tum comprehensionem aut continuationem aut circumscriptionem dicimus […]*
>
> […] Dans tout le circuit de la prose — que les Grecs appellent periodos et que nous appelons tantôt *ambitus* [65], tantôt *circuitus* [66], tantôt *comprehensio* [67] ou *continuatio* [68] ou *circumscriptio* [69][…]

Dans cette énumération, Cicéron procède plutôt par accumulation, suivant l'ordre dans lequel les termes se présentent à son esprit. En croisant les diverses significations de ces termes, on peut entrevoir la réalité rythmique de la période oratoire. *Circumscriptio* renvoie simplement au fait de tracer un cercle. *Ambitus* et *circuitus* font également référence à la circonférence d'un cercle ou de tout objet circulaire, mais peuvent en outre évoquer un itinéraire périodique, c'est-à-dire un déroulement qui se répète à l'identique, par exemple les révolutions des astres ou bien le retour du jour et de la nuit. Ce dernier point apporte donc une caractéristique supplémentaire à la période. Elle est un parcours circulaire susceptible de se répéter. *Comprehensio* fait aussi allusion à une forme circulaire, celle des bras qui entourent quelque chose, ou bien celle de la mer qui encercle un rocher. Si ce terme ne fait pas référence à une quelconque répétition périodique, il peut néanmoins permettre d'insister sur la cohésion des éléments pris ensemble, sur leur union. Cette dernière caractéristique est la seule présente dans le terme *continuatio* qui renvoie à une succession continue d'éléments. Dans ce dernier terme, la métaphore du cercle est d'ailleurs absente. Cicéron, et à sa suite Quintilien emploient également la métaphore de la course [70] pour insister sur l'importance de la progression rythmique continue de la période [71]. L'orateur doit viser la ligne d'arrivée sans négliger le reste. Les effets rythmiques sont alors autant de points d'appui, autant d'empreintes laissées au sol :

> *Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit, sic in mediis quoque sunt quidam conatus iique leuiter insistunt, ut currentium pes, etiam si non moratur, tamen uestigium facit. Itaque non modo membra atque incisa bene incipere atque cludi decet, sed etiam in iis quae non dubie contexta sunt nec respiratione utuntur illi uel occulti gradus.*
>
> Car si ce sont les débuts et les clausules qui ont le plus d'importance, puisque c'est là que le sens commence et s'achève, il n'en reste pas moins qu'au milieu aussi il y a certains effets ; ces derniers s'impriment doucement, comme le pied des coureurs qui laisse une empreinte sans toutefois s'appesantir. C'est pourquoi non seulement il faut soigner le début et la fin des incises et des membres, mais il faut aussi une progression pour ainsi dire sous-jacente dans les parties clairement tissées ensemble ne réclament pas de respiration [72] .

La métaphore de la course permet à Quintilien d'insister sur l'importance des débuts et des fins au niveau le plus large, celui de la période, mais également au niveau intermédiaire, celui des incises et des membres. Ce soin apporté aux débuts et aux fins permet de constituer des chevilles rythmiques qui distinguent clairement chaque incise ou membre, c'est-à-dire chaque unité sémantique et rythmique qui ne réclame pas de respiration. De plus, la segmentation interne des incises et des membres réclame un soin spécifique. Par métaphore, les pieds sont assimilés aux pas du coureur. Contrairement aux incises et aux membres, les pieds ne doivent pas être nettement délimités ; leur rythme doit être aussi discret que les empreintes du coureur laissées sur le sol. La segmentation des pieds doit suivre une progression sous-jacente, pour ainsi dire cachée [73]. Cela invite à penser que les pieds dans le style périodique ne coïncident pas nécessairement avec les mots — ce qui est le cas dans le style incisif. De fait, l'un des facteurs qui jouent en la faveur de la discrétion du rythme oratoire est la discordance entre le découpage des mots et la segmentation rythmique.

Dans l'*Orator*, Cicéron cite le début du *Pro Cornelio* pour illustrer en quoi consiste le style périodique bien lié :

> *Neque me diuitiae mouent, quibus omnes Africanos et Laelios multi uenalicii mercatoresque superarunt, neque uestis aut caelatum aurum et argentum quo nostros ueteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Aegyptoque uicerunt, neque uero ornamenta ista uillarum quibus Lucium Paulum et Lucium Mummium qui rebus his urbem Italiamque omnem referserunt ab aliquo uideo perfacile Deliaco aut Syro potuisse superari.*
>
> Elles ne me touchent pas, les richesses qui ont permis à de nombreux marchands d'esclaves et commerçants de dominer tous les Africains et les Laelius ; ils ne me touchent pas, les vêtements, l'or et l'argent ciselés qui ont permis jadis à de nombreux eunuques de Syrie et d'Egypte de vaincre nos Marcellus et Maximus ; ils ne me touchent pas, les ornements des villas qui ont permis, à ce que je vois, à quelque habitant de Délos ou de Syrie de pouvoir dominer L. Paulus et L. Mummius qui ont rempli de ces objets la Ville et toute l'Italie [74].

Cette longue période est bâtie selon une structure syntaxique très marquée. Le groupe verbal *me mouent* est mis en facteur commun pour les trois sujets *(diuitiae, uestis aut caelatum aurum et argentum, ornamenta ista uillarum)*. Chaque proposition est introduite par le coordonnant neque et amplifiée par une relative *(quibus…superarunt, quo…uicerunt, quibus…uideo)*. La dernière relative est elle-même étoffée par une proposition infinitive *(potuisse superari)* et une relative imbriquée *(qui…referserunt)*. Cette structure syntaxique, à la fois complexe et extrêmement marquée, permet de conférer à cette période un déroulement très net du fait de la réitération des mêmes catégories grammaticales. Chaque conjonction de coordination et de subordination joue ainsi le rôle de démarcation sémantique et rythmique. L'anaphore de *neque* signale à l'auditeur que l'orateur introduit une nouvelle proposition. Les deux relatives introduites par *quibus* forment un cadre solide, appuyé par le polyptote *superarunt / superari*. Les relatives introduites par *quo* et *qui* sont construites en miroir comme le suggère l'homéoptote *–runt.* La syntaxe de cette période est donc porteuse de rythme. Elle contribue à la cohésion de la séquence et joue en même temps sur un effet d'alternance propre à apporter à la fois une certaine régularité et de la variété. Elle donne à la séquence une profondeur rythmique qui dépasse largement la stricte linéarité dans la mesure où elle matérialise la hiérarchie des segments et la logique qui gouverne leurs imbrications. Cette structure syntaxique est renforcée par les clausules :

> ***Neque*** *me diuitiae mouent*
>
> **quibus** omnes Africanos et Laelios multi uenalicii mercato[-rēsquĕ sŭpĕr-/-ārūnt],
>
> **neque** uestia aut caelatum [aūr(um) ĕt ār-/-gēntum]
>
> **quo** nostros ueteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Aegup[-tōquĕ / uīcĕrūnt],
>
> **neque** uero ornamenta [īstă uīl-/-larum]
>
> **quibus** Lucium Paulum et [L<ūcĭūm> / Mūmĭum]
>
> **qui** rebus his urbem Italiamque om[-nēm rĕ-/-fērsĕrūnt]
>
> ab aliquo uideo perfacile Deliaco aut Syro potu[-īssĕ sŭpĕr-/-ārī]

Par conséquent, les charnières du développement font l'objet d'un traitement spécifique qui permet

à l'orateur de marquer clairement la progression linéaire et cyclique de son discours lors de la prestation orale. Les marqueurs mis en évidence par l'analyse sont de nature diverse (syntaxique, stylistique, rythmique), mais sont tous destinés, vraisemblablement, à guider l'auditoire dans la perception du rythme et de la démonstration.

La suite de cet article se trouve ici.

Références

ALDRETE, G. S. (1999) : *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore, London, The J. Hopkins University Press.

BENVENISTE, E. (1980) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », p. 327-335 (1951).

BOCCADORO, B. (1998) : « Forme et matière dans la théorie musicale de l'Antiquité grecque », *in* E. Darbellay (ed.), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, p. 221-252.

BRELET, G. (1949) : *Le Temps Musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique, I, la forme sonore et la forme rythmique*, Paris, PUF.

CALAME, C., 2008, « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique ancienne », *in* C. Calame (ed.) *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble, Millon, p. 191-204.

CELENTANO, M. S., CHIRON, P. et NOËL, M. P. (2004) : *Skhèma/Figura : formes et figures chez les Anciens : rhétorique, philosophie, littérature…*, Paris, éd. ENS rue d'Ulm.

CHIRON, P. (2001) : *Un rhéteur méconnu, Démétrios (ps. Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin.

CHIRON, P. 2008, « Musique des mots et persuasion dans deux traités de rhétorique d'époque hellénistique et romaine (Ps. Démétrios de Phalère, *Du Style*, Denys d'Halicarnasse, *La composition stylistique*) », *Modèles linguistiques*, 29, p. 27-46.

DANGEL, J. (1982) : *La phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, Les Belles Lettres.

DANGEL, J. (2001) : « La musique des vers latins déclamés, modulés et chantés : *carmen, cantica, carmina* », *in* J. Foyard, Jean (ed.), *Le vers et sa musique*, Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, p. 39-63.

FORMARIER, M. (2009) : « L'émotion musicale dans le *De Musica* d'Aristide Quintilien », *Musique, signification et émotion*, éd. M. Ayari, Paris, Delatour, 2009, p. 101-123.

GALAND-HALLYN, P. (2000) : « Le statut du sujet dans les théories de la représentation antiques et humanistes », *in* F. Cornilliat et R. Lockwood (eds.), *Ethos et Pathos, le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, p. 37-52.

GARVER, E. (2000) : « La découverte de l'éthos chez Aristote », *in* F. Cornilliat et R. Lockwood (eds.), *Ethos et Pathos, le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, p. 15-35.

GHYKA, M. (1938) : Essai sur le rythme, Paris, Gallimard.

GRIFFIN, M. (1994) : « The Intellectual Developments of the Ciceronian Age », *in* J. Crook, A. Lintott et E. Rawson (eds.), *The Last Age of the Roman Republic*, 146–43 b.c, Cambridge, Cambridge University Press (coll. « The Cambridge Ancient History » vol. 9), p. 689-728.

GUÉRIN, Ch. 2009, *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au Ier siècle av. J.-C.*, vol. 1, Paris, Vrin.

KENNEDY, G. A. (1999) : *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

LAURAND, L. (1965) : *Études sur le style des discours de Cicéron*, Paris, Les Belles Lettres (1907).

LUQUE MORENO, J. (2006) : *Puntos y comas, la grafía del articulación del habla*, Universidad de Granada.

MAY, J. M. (1988) : *Trials on Character : The Eloquence of Ciceronian Oratory*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.

MAY, J. M. (2002) : « Ciceronian Oratory in Context », *in* J. M. May (ed.), *Brill's Companion to Cicero, Oratory and Rhetoric*, Leiden, Brill, p. 49-70.

MESCHONNIC, H. (1982) : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

MICHEL, A. (1996) : « Rhétorique, philosophie, oralité : Cicéron et les genres littéraires », *in* J. Dangel et C. Moussy (eds.), *Les structures de l'oralité en latin*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 201-209.

MICHEL, A. (2003) : *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron : recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuasion*, Louvain, Peeters, (1960).

NARDUCCI, E. (1997) : *Cicerone e l'eloquenza romana*, Roma-Bari, Laterza.

NARDUCCI, E. (2002a) : « *Brutus* : The History of Roman Eloquence », *in* J. M. May, (ed.), *Brill's Companion to Cicero, Oratory and Rhetoric*, Leiden, Brill, p. 401-425.

NARDUCCI, E. (2002b) : (2002b), « Orator and the Definition of the Ideal Orator », *in* J. M. May, (ed.), *Brill's Companion to Cicero, Oratory and Rhetoric,* Leiden, Brill, p. 427-443.

NICOLAS, C. (2005) : Sic enim appello… *Essai sur l'autonymie terminologique bilingue gréco-latine chez Cicéron*, Louvain-Paris-Dudley (Ma), Peeters.

NOËL, M.-P. (1999), « Gorgias et l'invention des *GORGIEIA SCHÈMATA* », REG, 112, p. 193-211.

ONG, W. J. (1982) : *Orality and literacy : the technologzing of the word*, Methuen, Ed. Terence Hawkes.

PÄLL, J. (2007) : *Form, Style and Syntax : Toward a Statistical Analysis of Greek Prose Rhythm. On the Example of Helen's Encomium by Gorgias*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu University Press.

PARKES, M. B. (1993) : *Pause and Effect. An introduction to the History of Punctuation in the West*, Berkeley, University of California Press.

PIGHI, G. B. (1970) : *Studi di Ritmica e Metrica*, Torino, Bottega d'Erasmo.

SAUVANET, P. (2000) : *Le rythme et la raison. I - Rythmologiques*, Paris, Kimé.

SCHLOEMANN, J. (2002) : « Entertainment and Democratic Distrust : The Audience's Attitude toward Oral and Written Oratory in Classical Athens », *in* I. Worthington et J. M. Foley (eds.), *Epea & Grammata, Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden, Boston, Köln, Brill, p. 133 146.

SOLMSEN, F. (1938) : « Aristotle and Cicero on the Orator's Playing upon the Feelings », *CPh*, 33, p. 390-404.

USHER, S. 2008, *Cicero's Speeches. The Critic in Action*, Oxford, Aris & Philips.

YON, A. (1964) : *Cicéron, L'Orateur, Du Meilleur genre d'orateurs*, Paris, Les Belles Lettres.

WISSE, J. (1989), *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, A. M. Hakkert.

WISSE, J. (1995) : « Greeks, Romans, and the Rise of Atticism », *in* J. G. J. Abbenes, S. Slings et I. Sluiter (eds.), *Greek Literary Theory after Aristotle : A Collection of Papers in Honour of D. M. Schenkeveld*, Amsterdam, VU University Press, p. 65-82.

WISSE, J. (2002) : « The Intellectual Background of the Rhetorical Works », *in* J. M. May (ed.), *Brill's Companion to Cicero, Oratory and Rhetoric*, Leiden, Brill, p. 331-374.

WOERTHER, F. 2007, *L'èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin.

Notes

[1] Voir BENVENISTE, 1980, p. 327 328.

[2] Voir Arstt. *Phys.*, 191a 7 12 ; *Cat.*, 10a 11 14 ; BOCCADORO, 1998, p. 226 227.

[3] Arstt. *Rhet.*, 1408b 28 29 (éd. R. Kassel).

[4] CHIRON, 2001, p. 67.

[5] Voir Aristox. *Elem. Rhythm.*, 2, 9 (éd. Pearson).

[6] Voir Aristox. *Elem. Rhythm.*, 2, 10.

[7] Cic. *Or.*, 67 (éd. P. Reis). Voir aussi Cic. *Or.*, 170 ; Quint., *Inst.*, 9, 4, 45 (éd. Winterbottom).

[8] NICOLAS, 2005, p. 124.

[9] L'équivalence entre *rythme* et *nombre* est maintenue en français par le biais de cette même convergence isotopique. Voir notamment la définition de *nombre* dans le Littré : « Harmonie qui résulte d'un certain arrangement de mots dans la prose et dans les vers », « Le nombre oratoire, le rhythme plus ou moins large de la phrase éloquente ».

[10] Voir Cic. *De Or.*, 3, 177 (éd. Kumaniecki) ; *Or.*, 185 ; Quint., *Inst.* 2, 21, 1. Sur le concept *schèma / figura*, voir CELENTANO *et al.*, 2004.

[11] SAUVANET, 2000, p. 167.

[12] Voir CHIRON, 2001, p. 72.

[13] Voir Quint. *Inst.*, 9, 4, 89 ; BRELET, 1949, p. 271.

[14] Voir Arstt. *Rhet.*, 1409b 15 ; CHIRON, 2001, p. 107

[15] Voir Arstt. *Rhet.*, 1409b 13 15.

[16] Voir CHIRON, 2001, p. 108 109.

[17] Voir CHIRON, 2001, p. 77 ; 107.

[18] Demetr. *Eloc.*, 12 (éd. Chiron).

[19] Voir CHIRON, 2001, p. 78 ; 107.

[20] Voir PÄLL, 2007, p. 49 51.

[21] Voir DANGEL, 1982, p. 126.

[22] Voir Quint. *Inst.*, 8, 6, 63 ; 9, 4, 27.

[23] DANGEL, 1982, p. 126. Voir également PÄLL, 2007, p. 27.

[24] Cic. *Or.*, 164.

[25] Voir YON, 1964, p. xc ; LAURAND, 1965, p. 126 127 ; NOËL, 1999, p. 193 211.

[26] Voir également Cic. *Or.*, 220. Sur le rythme des Anciens, voir Cic. *Or.*, 167 ; 170 ; 177.

[27] Cic. *Or.*, 219.

[28] Voir YON, 1964, p. cxix.

[29] Voir YON, 1964, p. cxx. ,

[30] Sur la position de Cicéron à l'égard des atticistes, voir Cic. Brut., 284 291 ; NARDUCCI, 2002a, p. 410 ; WISSE, 2002, p. 364 365. Sur l'origine du mouvement atticiste à Rome, voir WISSE, 1995, p. 65 82 ; NARDUCCI, 1997, p. 125.

[31] Voir Cic. *Brut.*, 285 ; 291 (éd. Malcovati).

[32] Voir Cic. *Or.*, 66.

[33] Cic. *Or.*, 165.

[34] Cic. *Pro Mil.*, 4, 10.

[35] DANGEL, 1982, p. 187.

[36] Voir DANGEL, 1982, p. 144 145.

[37] Quintilien cite d'ailleurs ce passage du *Pro Milone* pour illustrer ce qu'il entend par antithèse terme à terme. Voir Quint. *Inst.*, 9, 3, 83.

[38] Sur l'importance des désinences dans le rythme oratoire, voir DANGEL, 1982, p. 140.

[39] Voir DANGEL, 1982, p. 130 131.

[40] DANGEL, 1982, p. 156.

[41] Arstt. *Rhet.*, 1409a 36.

[42] Voir Arstt. *Rhet.*, 1409b 5.

[43] Arstt. *Rhet.*, 1409b 8 12. Voir PÄLL, 2007, p. 26.

[44] CHIRON, 2001, p. 68.

[45] Arstt. *Rhet.*, 1409b 13 17.

[46] Voir CHIRON, 2001, p. 79 81.

[47] Demetr. *Eloc.*, 4. Voir CHIRON, 2001, p. 75.

[48] Demetr. *Eloc.*, 9. Voir CHIRON, 2001, p. 78 79.

[49] Quint. *Inst.*, 9, 4, 125.

[50] Voir Cic. *De Or.*, 3, 182 ; *Brut.*, 34 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 68 ; 125.

[51] Voir Cic. *Or.*, 206 ; 221 ; YON, 1964, p. cli.

[52] Cic. *Or.*, 210. Voir YON, 1964, p. cxlix cli.

[53] Voir Cic. *Or.*, 209.

[54] Voir DH. *Isocr.*, 3, 1 4 ; KENNEDY, 1999, p. 36 45.

[55] Cic. *Brut.*, 32 33.

[56] Voir DANGEL, 1982, p. 251.

[57] Cic. *Or.*, 221.

[58] Cic. *Or.*, 222.

[59] Voir aussi Quint. *Inst.*, 9, 4, 125.

[60] Voir aussi Quint. *Inst.*, 9, 4, 116.

[61] Quintilien (*Inst.*, 2, 8, 15 ; 9, 4, 9) préfère la métaphore des nerfs et des courroies.

[62] Arstt., *Rhet.*, 1409a.

[63] Voir CHIRON, 2001, p. 68.

[64] Cic. *Or*, 204. Voir aussi Cic. *Or.*, 208.

[65] Voir Cic. *Brut.*, 162.

[66] Voir Cic. *De Or.*, 3, 191 ; 198 ; *Or.*, 78 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 124.

[67] Voir Cic. *Brut.*, 162 ; *Or.*, 149 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 115 ; 121 ; 124.

[68] Cic. *De Or.*, 1, 261 ; 3, 49 ; *Or.*, 208 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 22 ; 124.

[69] Voir Cic. *Brut.*, 34 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 124.

[70] La métaphore de la course *(cursus)* est parfois appliquée aux rythmes *(numeri)*. Voir Cic. *Or.*, 198 ; 201. Elle peut également être utilisée pour le discours entier. Voir Cic. *De Or.*, 1, 161 ; 3, 136 ; *Or.*, 178 ; 201 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 7 ; 106.

[71] Voir Cic. *Or.*, 212 ; Quint. *Inst.*, 9, 4, 61 ; 115.

[72] Quint. *Inst.*, 9, 4, 67. Même idée exprimée auparavant en Quint. *Inst.*, 9, 4, 61.

[73] Voir aussi Cic. *De Or.*, 3, 191 ; LAURAND, 1965, p. 149 150.

[74] Cic. *Or.*, 232. Voir également Quint. *Inst.*, 9, 4, 14.