Rythme et persuasion chez Cicéron – Le *numerus* dans la parole persuasive

samedi 8 janvier 2011, par Marie Formarier

Sommaire

- 1- La sémiologie du rythme
- 2- Rythme et émotions
- 3- Bilan
- Références

Cet article constitue la suite d'un texte que l'on trouvera ici.

En l'absence de médias écrits, la parole orale à Rome joue un rôle irremplaçable dans la transmission et le flux des informations concernant la vie politique [1]. Cette culture de l'oralité influe et même détermine les techniques de composition oratoire [2]. La parole est en effet perçue comme un véritable « mode d'action » [3], dont l'efficacité se mesure à la réaction du public [4]. De ce fait, l'éloquence oratoire suppose un triple processus impliquant à la fois l'orateur et son public : la transmission, la perception et l'appréciation du discours. La prestation oratoire n'est donc réussie qu'à condition que ce jeu d'interaction entre l'orateur et le public fonctionne [5]. L'orateur doit se plier aux attentes de son public [6] ; en contrepartie, ce dernier lui témoigne la réponse favorable attendue [7], autrement dit des cris d'admiration et des applaudissements [8]. Par conséquent, l'orateur doit prendre en compte au moins deux paramètres : le profil socioculturel de son auditoire et l'environnement dans lequel se déroule sa prestation. De manière générale, l'orateur doit s'efforcer d'exploiter tous les moyens possibles pour capter l'attention du public. Dans cette perspective, le rythme est essentiel car il relève de la prestation orale. Aristote souligne dans sa *Rhétorique* [9] que l'efficacité du rythme « tient à sa vertu expressive et psychagogique » [10]. En d'autres termes, le rythme dispose l'auditeur à l'écoute et à la persuasion. Cicéron considère également le rythme comme un procédé très bien adapté à cette situation d'oralité, dans le sens où il permet de mettre en évidence les points stratégiques du discours, mais aussi de créer des effets de suspens et de répétitions, d'attirer en définitive l'attention du public. Il insiste aussi sur l'impact émotionnel du rythme. Le rythme permet de charmer et par ce biais de persuader l'auditeur.

1- La sémiologie du rythme

Lors de la prestation, le rythme est non seulement signalé par les données du discours (longues et brèves, accents, intonations…), mais également par des gestes. L'ensemble de ces données sonores et visuelles constitue le jeu *(actio)*, c'est-à-dire un système de signes susceptibles d'être correctement interprétés par l'auditoire. L'importance du jeu dans la prestation orale est illustrée par cette anecdote bien connue que Cicéron se plaît à raconter dans chacun de ses traités [11] : à la question « Quelle sont les trois choses les plus importantes dans la déclamation ? », Démosthène aurait répondu « Le jeu, le jeu et le jeu ». Or, le jeu est intimement lié au rythme, en particulier aux pauses et aux coups frappés de la main ou du pied :

> *Numerus autem in continuatione nullus est ;* ***distinctio*** *et aequalium aut saepe uariorum interuallorum* ***percussio*** *numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod interuallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.*
>
> Le rythme est incompatible avec la continuité ; ce sont la délimitation de segments égaux — ou bien souvent inégaux — par des pauses et leur battue qui produisent du rythme. Nous pouvons en repérer un dans les gouttes d'eau qui tombent, parce qu'elles sont délimitées en segments par des pauses ; dans un torrent, cela est impossible [12].

Le premier procédé *(distinctio)* consiste à observer des pauses entre certains segments, le second *(percussio)* à exécuter des battements de la main ou du pied pour marquer la mesure. Ce sont les deux principaux marqueurs paralinguistiques de segmentation.

1.1 Les battements du pied et de la main

Tout d'abord, les battements, et plus largement les gestes participent à l'élaboration du discours au même titre que les mots [13]. En outre, les gestes de l'orateur peuvent à plusieurs égards être comparés à la battue musicale. La battue oratoire s'effectue de deux façons : de la main ou bien du pied. Dans le *De Oratore*, Sulpicius admet ainsi avoir imité le battement de pied de Crassus *(supplosio pedis)* [14]. Les grandes figures oratoires du *Brutus* se caractérisent par un bon usage de la battue. Celle d'Antoine soutient particulièrement bien le discours [15]. Celle de Crassus n'intervient qu'au moment où cela est nécessaire, sans rompre la sobriété de l'exorde [16]. De ces exemples et des commentaires qui en sont faits, on peut tirer la conclusion que les gestes oratoires doivent effectivement marquer le rythme du discours, en restant toutefois discrets — ce qui n'est certes pas le cas pour la battue musicale. Les exemples pris par Quintilien permettent d'en apprendre plus sur cette adéquation entre le discours, le rythme et les gestes :

> *Sunt quaedam latentes sermonis* ***percussiones*** *et quasi aliqui pedes ad quos plurimorum gestus cadit, ut sit unus motus « nouum crimen », alter « C. Caesar », tertius « et ante hanc diem », quartus « non auditum », deinde « propinquus meus » et « ad te » et « Q. Tubero » et « detulit ».*
>
> Il y a certaines battues sous-jacentes de la prose et pour ainsi dire certains pieds avec lesquels on fait la plupart du temps coïncider la cadence du geste : il faut qu'il y ait un seul geste sur *nouum crimen*, un second sur *C. Caesar*, un troisième sur *et ante hanc diem*, un quatrième sur *non auditum*, enfin [un cinquième] sur *propinquus meus*, [un sixième] sur *Q. Tubero* et [un septième] sur *detulit* [17].

Quintilien analyse ici le début du *Pro Ligario* de Cicéron en prenant en considération à la fois la segmentation du passage — qui correspond pour lui au découpage des groupes de mots et aux unités de sens *(Novum crimen / C. Caesar /et ante hunc diem / non auditum / propinquus meus / ad te / Q. Tubero / detulit)* et le geste. Néanmoins, on peut se demander si Quintilien fait allusion au jeu oratoire ou bien à une technique pédagogique. Cicéron a-t-il effectué ces gestes ou bien s'agit-t-il simplement d'une méthode d'apprentissage de la rhétorique ? La question reste ouverte. Gregory S. Aldrete [18] penche pour la première solution, mais souligne que le système de Quintilien fige sans

doute un procédé qui devait rester naturel, du moins en apparence. « Un orateur qui exécuterait cette phrase de cette façon ressemblerait beaucoup à un chef d'orchestre réglant le *tempo* de ses mains, tout comme l'orateur ajuste au *tempo* de ses mots les mouvements de ses mains. Mais si Quintilien donne des directives apparemment rigides pour cette phrase, il insiste néanmoins sur le fait qu'un orateur expérimenté emploiera de manière naturelle les gestes adéquats, presque instinctivement » [19]. De fait, Cicéron lui-même insiste sur deux points : la battue ne doit être ni continue, ni systématiquement isochrone et d'autre part, elle doit rester discrète. L'orateur ne doit pas donner l'impression à son auditoire de battre la mesure comme un percussionniste qui accompagnerait un morceau de musique.

Le rythme oratoire n'est donc pas mesuré au sens où il ne suit pas une pulsation musicale qui déterminerait par avance combien de temps doit comporter chaque segment entre deux frappés. Par conséquent, lors de la déclamation, la segmentation du discours ne doit pas s'effectuer en fonction d'une mesure définie. Dans l'*Orator*, Cicéron relie cette directive à la spécificité générique de la prose, qui n'est pas mesurée comme la poésie :

> *Nec uero is cursus est numerorum — orationis dico ; nam est longe aliter in uersibus — nihil ut fiat extra modum ; nam id quidem esset poema ; sed omnis nec claudicans nec quasi fluctuans et aequabiliter constanterque ingrediens numerosa habetur oratio. […] Itaque non sunt in ea tamquam tibicinii percussionum modi, sed uniuersa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod uoluptate aurium iudicatur.*
>
> Mais cette course de rythmes — je veux dire celle de la prose, car elle est bien différente dans les vers — n'est point telle que rien ne sorte de la mesure. Car dans ce cas, ce serait un poème. Cependant, toute prose qui ne boite pas, ne déborde pas, pour ainsi dire, mais avance d'un pas égal et constant, est considérée comme rythmée. […] C'est pourquoi il n'y a pas dans la prose ces sortes de mesures marquées par les battues propres à l'art de jouer de la tibia, mais un circuit qui englobe tout et une forme phrastique bien close et bien aboutie dont est juge le plaisir qu'en retirent les oreilles [20].

Dans ce passage essentiel de l'*Orator*, Cicéron éclaire ce qui distingue le rythme poétique et musical du rythme oratoire, notamment la question de l'isochronie et de la pulsation. Il rappelle que, contrairement au vers accompagnés de la *tibia*, la succession des combinaisons rythmiques dans la prose ne suit pas une mesure musicale, mais « avance d'un pas égal et constant ». Cela suggère que dans la prose bien rythmée, les rapports arithmétiques entre les différentes durées successives, établis par les lois du nombre, sont davantage guidés par la proportion que par la régularité [21]. En outre, bien que la prose ne soit pas mesurée au sens musical du terme, elle ne doit pas être dépourvue de mesure. Ce *modus* concerne moins la microstructure de la phrase (les pieds) que sa macrostructure (membres et périodes). En effet, l'insistance faite sur la configuration circulaire et parfaitement close de la phrase suggère que le *numerus* trouve son expression la plus aboutie dans la période oratoire. Il n'en reste pas moins que l'orateur se trouve face à une difficulté liée à la fois à la liberté de la prose et à son caractère non mesuré : il lui faut choisir le rythme le mieux adapté à sa stratégie oratoire et le rendre parfaitement perceptible à son auditoire, sans pour autant céder à la tentation de l'isochronie systématique.

1.2 Les pauses

Bien placer les pauses et les effectuer de manière adéquate, en fonction des unités sémantiques et rythmiques, participe clairement à l'intelligibilité du discours. En outre, l'orateur donne ainsi à entendre son choix stylistique ; style incisif et style périodique induisent en effet deux usages distincts des pauses :

> *Flumen aliis uerborum uolubilitasque cordi est, qui ponunt in orationis celeritate eloquentiam ; distincta alios et interpuncta interualla, morae respirationesque delectant.*
>
> Les uns ont à cœur le flot des mots et la volubilité, et font reposer l'art de l'éloquence sur la rapidité du discours. D'autres sont charmés par des segments délimités par des pauses et des laps de temps intermédiaires, par des moments d'attente et des respirations [22].

Au style périodique est associée la métaphore du fleuve : les mots sont enchaînés les uns aux autres dans un flux continu. Cela signifie que les segments sont relativement longs et réclament pour cette raison des clausules soignées qui permettent à l'auditeur de suivre la progression du discours. L'emploi de *celeritas* nous incite à penser que ce premier type est associé à un tempo rapide qui laisse sans doute peu d'occasions de reprendre sa respiration. Le style incisif, au contraire, fait place à une segmentation plus hachée, dans laquelle les segments plus courts sont nettement démarqués les uns des autres grâce aux pauses. Le discours se déroule alors par étapes successives entre lesquelles il est permis à l'orateur d'observer des moments d'attente et des respirations.

Ainsi, les pauses alliées aux respirations sont fréquemment employées dans le style incisif car elles renforcent l'effet de symétrie *(concinnitas)*. De fait, c'est en alliant à la nécessité de respirer la volonté d'utiliser les figures de symétrie que les anciens orateurs ont exploité la ressource rythmique que constituent des pauses bien placées :

> *Itaque illi ueteres, sicut hodie etiam non nullos uidemus, cum circuitum et quasi orbem uerborum conficere non possent, nam id quidem nuper uel posse uel audere coepimus, terna aut bina aut nonnulli singula etiam uerba dicebant ; qui in illa infantia naturale illud, quod aures hominum flagitabant, tenebant tamen, ut et illa essent paria, quae dicerent, et aequalibus interspirationibus uterentur.*
>
> C'est pourquoi, alors que ces Anciens, comme nous en voyons certains encore aujourd'hui, ne pouvaient produire le circuit et pour ainsi dire le cercle de mots — de fait, nous avons commencé récemment à pouvoir ou bien oser le pratiquer —, ils déclamaient néanmoins les mots par trois, par deux ou parfois même isolés. Ils maîtrisaient naturellement, encore dans un état d'enfance, ce que les oreilles humaines exigeaient : utiliser des segments égaux, entre lesquels viennent s'intercaler régulièrement des respirations [23].

La description du style des Anciens renvoie clairement aux procédés de la *concinnitas*. Le rythme de la phrase repose sur une segmentation en groupes de mots (deux, trois ou un seul), sur l'égalité des segments et enfin sur des respirations régulières. Le terme *interspiratio* est employé deux fois chez Cicéron, nulle part chez Quintilien. En donner la définition est par conséquent difficile, d'autant que les passages concernés ne sont pas très explicites. Toutefois, il semble s'agir d'une respiration qui vient s'intercaler entre deux éléments, en l'occurrence deux mots, comme le suggère le préfixe *inter-*

. L'emploi de l'adjectif *aequalis* suggère que ces respirations intercalées entre deux segments rythmiques se répartissent dans le discours régulièrement. Cela est la conséquence logique de la tendance des anciens orateurs à élaborer leur discours sur des segments égaux. Ainsi, la délimitation des segments par des pauses *(distinctio)* est-elle présente dès les débuts de l'art oratoire, née de la nécessité de reprendre son souffle. Toutefois, ce qui n'était d'abord qu'une nécessité est devenu progressivement un outil conscient et maîtrisé dans la stratégie oratoire de persuasion [24], accompagnant en particulier l'apparition de la période avec Isocrate et de la clausule dans l'éloquence latine [25].

Les pauses et les respirations sont également un trait de la segmentation périodique. Toutefois, elles ne répondent pas aux mêmes exigences. Cicéron associe une fois de plus ces nouvelles règles à la technique d'Isocrate :

> *Versus enim ueteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam nobis esse adhibendos putauerunt : interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librariorum notis, sed uerborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse uoluerunt ; idque princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem delectationis atque aurium causa, quem ad modum scribit discipulus eius Naucrates, numeris astringeret.*
>
> De fait, les Anciens ont pensé que dans cette prose libre il fallait pour ainsi dire appliquer des vers, autrement dit, des rythmes. En effet, ils voulurent, dans les discours, des clausules délimitées qui soient le fait d'une respiration intermédiaire [maîtrisée], non d'un essoufflement de notre part, et qui ne dépendent pas des signes du scribe, mais de la mesure des mots et des énoncés. C'est cela qu'Isocrate le premier a institué, à ce que l'on raconte : pour le plaisir et les oreilles, comme l'écrit son disciple Naucrates, il a circonscrit le style brut habituel aux Anciens dans des rythmes [26].

Depuis Isocrate, le style périodique et notamment le placement des pauses *(interspiratio)* supposent une maîtrise parfaite de l'énoncé, de son déroulement jusqu'à la clausule. Ainsi l'orateur ne doit-il prendre en compte que la cohérence intrinsèque de l'énoncé, et non des paramètres extrinsèques — essoufflement, signes graphiques [27]. Cette opposition entre la respiration naturelle et la respiration maîtrisée de la parole persuasive est au fondement de la définition de la période. En effet, pour Cicéron, « la période la plus longue est celle qui peut se dérouler en une seule respiration. Mais la mesure de la nature est une chose, celle de l'art une autre » [28]. Par conséquent, si une période peut effectivement correspondre à une unité respiratoire, des pauses peuvent néanmoins intervenir avant la clausule finale, à condition d'être répartie à bon escient, non pas entre les mots, comme dans le style paratactique, mais à la fin des incises et des membres. Ces respirations, donnant lieu à des pauses, permettent alors de matérialiser la segmentation rythmique. Elles rendent également audible la hiérarchie des segments puisque les pauses à la fin des incises sont plus courtes que celles qui achèvent les membres [29].

2- Rythme et émotions

À l'instar d'Aristote [30], Cicéron considère que c'est le caractère stylistique individuel [31] du discours, et plus largement sa conformité à tel ou tel type stylistique défini *(forma)* [32], qui lui confèrent une charge émotionnelle [33]. Cette configuration stylistique est notamment déterminée

par les caractéristiques du rythme. Selon que celui-ci privilégie les valeurs longues ou brèves, un tempo lent ou rapide, des segments longs ou courts, il aura une allure solennelle ou dansante et pourra susciter des émotions bien différentes. En outre, l'emploi de tel ou tel rythme répond aux exigences stylistiques des différentes parties du discours. De fait, le rythme est « rapide et véhément dans les mouvements pathétiques, les péroraisons, les invectives ; lent et majestueux dans les exordes, dans les expositions sereines quand l'orateur célèbre la grandeur de Rome ou la clémence de César » [34]. Le rythme est donc une composante essentielle de la configuration du grand style : envoûtant par sa beauté et le plaisir qu'il procure aux oreilles ou bien agressif, mordant, chargé de violence émotionnelle.

2.1 Le plaisir de l'écoute

Le *numerus*, pour être plaisant et charmer, doit être soumis à deux principes propres à la prose : la discrétion et la variété. Tout en signalant nettement la progression linéaire du rythme, l'orateur doit en effet veiller à varier les combinaisons de façon à ce que le caractère nécessairement répétitif du rythme soit contrebalancé par les effets de surprise et de variation [35] :

> *Ego autem sentio omnis in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes. Nec enim effugere possemus animaduersionem, si semper isdem uteremur, quia nec numerosa esse ut poema neque extra numerum ut sermo uolgi esse debet oratio — alterum nimis est uinctum, ut de industria factum appareat, alterum nimis dissolutum, ut peruagatum ac uolgare uideatur ; ut ab altero non delectere, alterum oderis.*
>
> Pour ma part, je suis d'avis que tous les pieds dans la prose soient pour ainsi dire mêlés et confondus. Car nous ne pouvons fuir la critique si nous employons toujours les mêmes pieds, du fait que la prose ne doit être ni rythmique comme un poème ni arythmique comme le parler populaire — le premier est trop contraint, en sorte qu'il semble artificiel, le second est trop lâche, en sorte qu'il semble répandu et banal. Aussi n'est-on pas charmé par le premier et déteste-t-on le second [36].

Cicéron reprend le postulat aristotélicien [37] selon lequel le rythme de la prose doit se situer dans un *meson* : l'arythmie et le rythme mesuré du poème. Une configuration arythmique, du fait qu'elle se trouve dans le parler populaire et qu'elle ne repose sur aucun cadre, ne suscite aucun plaisir. Une configuration rythmique, caractéristique du poème, manifeste trop de contraintes et provoque, de ce fait, une réaction de rejet. Aristote [38] préconise alors l'emploi du péon de préférence à l'iambe, trop commun et au dactyle, trop poétique. Cicéron en revanche affirme que tous les pieds peuvent être utilisés en prose, à condition cependant d'être mêlés les uns aux autres. Le rythme de la prose doit donc être à la fois assez marqué pour pouvoir être perçu et varié pour pouvoir susciter le plaisir — indissociable de la persuasion [39]. Il s'agit pour l'orateur d'un moyen extrêmement efficace pour prendre son auditoire dans le piège de la séduction : en cachant ses armes, il les rend d'autant plus puissantes, car l'auditoire ne se méfie de rien et se laisse prendre au jeu :

> *Itaque in uaria et perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi. Sic minime animaduertetur delectationis aucupium et quadrandae orationis industria ; quae latebit eo magis,*

> *si et uerborum et sententiarum ponderibus utemur. Nam qui audiunt haec duo animaduertunt et iucunda sibi censent, uerba dico et sententias, eaque dum animis attentis admirantes excipiunt, fugit eos et praeteruolat numerus ; qui tamen si abesset, illa ipsa delectarent minus.*
>
> C'est pourquoi dans un discours varié et continu, [les pieds] doivent être mélangés de façon harmonieuse. De la sorte, on ne prête pas du tout attention au piège du plaisir et au soin apporté à la carrure du discours. Cela sera d'autant mieux caché que l'on emploiera de façon équilibrée les figures de mots et de pensée. De fait, l'auditoire remarque ces deux points et estime qu'ils lui sont agréables — je parle des figures de mots et de pensée — et pendant que l'esprit concentré, plein d'admiration, il les perçoit, le rythme lui échappe et s'envole. Cependant, si ce rythme était absent, les figures dont j'ai parlé procureraient moins de plaisir [40].

La segmentation rythmique doit rester discrète comme pour dresser un piège. L'emploi de cette expression imagée et de la métaphore filée à la fin du passage assimilant le rythme à un oiseau qui s'échappe, sont particulièrement emblématiques de la stratégie oratoire à laquelle le rythme participe. De fait, pour Cicéron, la persuasion doit s'effectuer de manière subreptice, à l'insu de l'auditeur. Certains moyens comme les figures de mots et de pensée constituent l'appât : par leur évidence, elles attirent l'auditoire à elles. Le rythme peut dès lors agir librement sur les esprits et susciter, en alliance avec ces figures, l'admiration et le plaisir. Il s'agit là d'un stratagème apparemment bien connu ; tout l'art de l'orateur consiste donc à déjouer la méfiance du public [41] alors même qu'il n'a à sa disposition qu'un nombre limité d'outils.

2.2 Colère et pitié

Si le rythme est un outil efficace pour susciter l'admiration et le plaisir, son impact émotionnel est sans doute encore plus palpable lorsqu'il s'agit de provoquer la colère ou la pitié [42]. Cette capacité du rythme à émouvoir est exploitée dans la pratique musicale, notamment dans l'éducation par la musique. Le rythme est chargé de représenter par une *mimesis* certaines émotions et de les provoquer chez l'auditeur [43]. Il semble que ce processus soit également valable dans la rhétorique. Aristote, tout d'abord, explique que l'orateur peut imiter par son discours les caractères (l'âge, le sexe, l'origine géographique) et les émotions. Les caractères sont imités par un choix approprié des mots [44], tandis que les émotions sont imitées par un style approprié [45]. Approprié signifie alors adapté à la réalité qui est représentée [46], et naturel, du moins en apparence. « En termes modernes, l'exploitation des émotions et des effets de sympathie ou d'antipathie dépend d'un art dissimulé qui donne une impression d'authenticité » [47]. Le caractère approprié du discours est donc le fondement même d'une *mimesis* opérationnelle des émotions. De plus, pour Aristote, le *pathos* (persuasion par les émotions) ne doit pas être séparé de la raison, afin d'éviter justement cette manipulation des croyances par les émotions. Il doit répondre aux règles de l'argumentation [48]. C'est la raison pour laquelle lorsque l'orateur représente et suscite une émotion, il doit se soumettre aux règles de la convenance et de la raison [49] : « Subordonné à l'argument, le *pathos* devient non seulement un élément dans un système rationnel de production, mais il est de plus sujet aux critères rationnels et normatifs de la convenance. [50] »

Le principe de convenance est également au cœur de la théorie cicéronienne. Avant de laisser place au *pathos*, l'orateur, par son discours et ses gestes, doit manifester son caractère fait de dignité *(dignitas)* [51] et d'humanité [52]. Il doit se montrer comme un homme de bien *(bonus uir)* sincère.

C’est seulement lorsque son public est conquis [53] qu’il peut s’enflammer. Dans ce cadre, le rythme et le jeu oratoire contribuent pleinement au *pathos* en représentant, de façon appropriée, la réalité. Dans le *De Oratore* [54], Antoine, faisant le compte-rendu de sa défense de Manius Aquilius, éclaire ce processus mimétique complexe qui conduit l’auditoire à ressentir des émotions, notamment de la pitié. Tout d’abord, il est indispensable, selon lui, que l’orateur soit lui-même pris de pitié pour son client [55]. De cette pitié naît un discours approprié au sujet, capable de représenter les émotions et d’alimenter, par un effet de rétroversion, la pitié de l’orateur. Saisi d’un sentiment d’empathie, l’auditeur ressent à son tour de la pitié. Antoine insiste en outre sur l’importance du jeu et de la théâtralisation. Bien que l’émotion soit censée être sincère [56] et se distinguer ainsi de l’émotion jouée par l’acteur [57], elle n’en est pas moins mise en scène. Antoine raconte qu’il a ainsi dévoilé des cicatrices d’Aquilius [58] et rencontré par ce procédé un énorme succès. Selon la théorie de Cicéron, la raison en est que le jeu a naturellement une puissance émotionnelle tellement forte qu’il parvient à fléchir tous les hommes, quel que soit leur profil socioculturel et même quelle que soit leur langue [59]. Par cette mise en scène, l’orateur pousse véritablement le procédé de *mimesis* jusqu’à ses dernières limites au point de brouiller parfois la frontière entre théâtre et rhétorique. Comme les *cantica* du théâtre, la parole oratoire joue ainsi sur les facultés mimétiques et émotionnelles de la voix et du geste : « *Dictio* et *actio* se conjuguent en une hypotypose de l’évidence expressive et émotionnelle » [60]. Il reste désormais à comprendre dans quelle mesure la segmentation rythmique participe à cette *mimesis* émotionnelle.

Si l’on replace cette théorie de la *mimesis* dans l’esthétique de l’éloquence latine, il apparaît que le *pathos* est particulièrement présent dans le style incisif ou paratactique. Du fait que celui-ci repose sur l’emploi de segments courts, il est plus véhément, plus impétueux [61] et plus agressif. Les incises et les membres sont d’ailleurs comparés par Cicéron à de petits poignards [62] qui permettent à l’orateur de porter des coups [63], en particulier lorsqu’il prend la parole sur le forum pour accuser ou réfuter [64]. À un rythme rendu haletant du fait de la multiplicité des pauses et de la brièveté des incises et des membres [65] s’allie la multiplication des adresses au public, des exclamations ou encore des déictiques. La segmentation rythmique soutient donc les deux piliers sur lesquels repose le pathétique : le naturel et la véhémence. Le naturel donne à la *mimesis* son caractère de vérité. La mise en scène et l’incarnation par la personne même de l’orateur d’une émotion sincère sont en effet soutenues par un discours dont le rythme est d’autant plus efficace qu’il se fait oublier. La véhémence, que le public peut lire dans le regard et la violence de certains gestes et entendre dans la brièveté des segments et les effets de symétrie, confère à cette mise en scène une grande force d’évocation. « On en arrive ainsi au constat, paradoxal selon nos conceptions modernes, que, chez les rhéteurs antiques, l’*objectivité* (l’authenticité ou la vraisemblance) d’une description (ou disons, plus largement, d’une représentation) n’est garantie que par sa *subjectivité* même, à condition, bien sûr, que le sujet en question incarne l’homme de bien et le citoyen vertueux. [66] »

3- Bilan

Dans l’art de l’éloquence latine, le *numerus* est conçu comme la délimitation et l’enchaînement harmonieux des segments du discours : syllabes, mots, incises, membres et périodes. Par conséquent, la segmentation oratoire est doublement assurée par la succession euphonique des sons et par la configuration rythmique *(forma)*, comparée à une véritable construction *(structura).* Cette configuration repose sur deux procédés : les effets de symétrie *(concinnitas)* et le tour périodique *(comprehensio)*. La *concinnitas* est le procédé le plus ancien, traditionnellement attribué à Gorgias et caractérisé par l’emploi des figures de symétrie (rimes, antithèses, égalité des segments). La période telle que Cicéron la conçoit, est un énoncé complet du point de vue sémantique et rythmique, segmenté en incises et en membres, et clôturé par une clausule métrique. La *concinnitas*

aboutit à un style incisif ou paratactique, c'est-à-dire un style qui repose sur des segments courts — toutefois, pour échapper à la sécheresse du style néo-atticiste, Cicéron préconise l'emploi de courtes périodes. Par ailleurs, le style périodique est produit par une succession de segments parfaitement délimités, dont la longueur donne néanmoins une impression de fluidité et de noblesse. On le voit, la segmentation rythmique du discours reflète en réalité les choix stylistiques [67] opérés au préalable par l'orateur. De fait, comme le chant, la parole oratoire jouit d'une grande liberté combinatoire. Le *numerus* est donc le fruit d'un travail de composition et de modelage, d'une faculté à extraire de la langue des effets expressifs particuliers, adaptés au discours.

Cette mise en forme fait partie prenante du sens. De fait, c'est par le rythme que l'orateur parvient à imprimer son empreinte au discours, à mettre en scène de façon jouée ou sincère sa subjectivité, notamment ses émotions. Or, c'est par cette subjectivité exprimée par les mots et leur mise en forme rythmique que l'orateur peut espérer toucher et fléchir *(mouere, flectere)* l'auditoire. En effet, à chaque procédé rythmique est associé un effet émotionnel : selon la théorie grecque antique, dont témoigne Aristide Quintilien à l'époque impériale, les valeurs brèves, les modulations, un tempo rapide sont destinés à procurer des émotions fortes alors que les valeurs longues, une progression régulière et modérée conduisent l'auditeur au calme et à la pondération. Dans la rhétorique cicéronienne, cette théorie de l'ethos des rythmes prend un nouveau sens à la lumière de l'idéal viril que tout orateur respectable doit viser. Dans cette perspective, le rythme doit être matérialisé par une battue et des mouvements corporels pleins de retenue, bien différents du jeu de l'acteur comique. Les rythmes du discours ne doivent pas sautiller, mais exprimer la solennité du discours. Néanmoins, conformément à l'esthétique qu'il défend, Cicéron est partisan d'un rythme varié et fleuri. En effet, le rythme doit procurer un plaisir auditif propre à se concilier la bienveillance de l'auditoire. Cicéron défend également l'usage des émotions *(pathos)* dans la parole persuasive, telles la pitié ou la colère. Le choix du rythme est alors déterminant puisqu'il s'agit, par une mise en forme réfléchie, d'élaborer un discours crédible qui permette à l'orateur d'avoir la mainmise sur ce qu'il y a de plus profond et de plus irrationnel chez son auditoire. Ainsi, le rythme est clairement associé au grand style, défini depuis Démétrios de Phalère par ces deux tendances : « L'une qui fait du grand style un style élaboré, provoquant tout à la fois l'admiration et l'agrément par sa beauté, laquelle provient de son caractère travaillé et de toutes sortes de procédés d'ornement. La seconde définit un style plus proche du style véhément, plus spontané, plus rude, plus irrégulier, qui secoue l'auditeur plus qu'il ne flatte son oreille. [68] » Dès lors, pour que le discours ait l'impact escompté, il s'agit pour l'orateur de prêter une attention accrue à la façon dont il va matérialiser le *numerus*, dont il va enrichir le sens des mots par sa subjectivité. Dans cette perspective, le rythme joue un rôle absolument essentiel dans la stratégie oratoire puisqu'il permet à l'orateur de mettre en place une interaction entre lui et son auditoire, interaction nécessaire à toute entreprise de persuasion.

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 GRIFFIN, 1994, p. 689.

[2] Voir MICHEL, 1996, p. 201 209 ; MAY, 2002, p. 53 54.

[3] ONG, 1982, p. 32.

[4] Voir NARDUCCI, 2002b, p. 439.

[5] Voir ALDRETE, 1999, p. 33 34 ; 117 118 ; SCHLOEMANN, 2002, p. 134 135 ; 141.

[6] Voir Cic. *De Or.*, 1, 224 230 ; 2, 131 ; 159 ; 306 ; 337 ; 3, 39 ; 49 ; 66 ; *Or.*, 24 ; MAY, 2002, p. 49.

[7] Voir ALDRETE, 1999, p. 101 ; MAY, 2002, p. 59 ; 67.

[8] Voir Cic. *De Or.*, 3, 195 ; 197 ; *Brut.*, 198 200.

[9] Arstt. *Rhet.*, 1403b 21 35.

[10] CHIRON, 2001, p. 66.

[11] Cic. *De Or.*, 3, 213 ; Brut., 142 ; *Or.*, 56. Voir ALDRETE, 1999, p. 5 6 ; KENNEDY, 1999, p. 110.

[12] Cic. *De Or.,* 3, 186.

[13] Voir ALDRETE, 1999, p. 6.

[14] Cic. *De Or.*, 3, 47.

[15] Cic. *Brut.*, 141.

[16] Cic. *Brut.*, 158.

[17] Quint. *Inst.*, 11, 3, 108.

[18] ALDRETE, 1999, p. 39 40.

[19] ALDRETE, 1999, p. 40 : « An orator performing this line in this way would appear very much like a conductor of an orchestra, who uses his hands to control the tempo of the music, just as the orator parallels the tempo of his words with the movements of his hands ».

[20] Cic. Or., 198.

[21] Sur l'intrication du rapport et de la proportion voir GHYKA, 1938, p. 28 ; concernant plus spécifiquement le discours, voir MESCHONNIC, 1982, p. 225.

[22] Cic. *Or.*, 53.

[23] Cic. *De Or.*, 3, 198.

[24] Cic. *De Or.*, 3, 181.

[25] Voir Cic. *Or.*, 169 ; PÄLL, 2007, p. 40 41.

[26] Cic. *De Or.*, 3, 173. Voir aussi Cic. *Or.*, 228.

[27] Voir Cic. *Or.*, 228. Cicéron s'inspire en particulier d'un passage d'Aristote (*Rhet.*, 1409a, 21) à propos de la longue du péon 4e. Voir à ce sujet LUQUE MORENO, 2006, p. 327.

[28] Cic. *De Or.*, 3, 182 : *Longissima est igitur complexio uerborum, quae uolui uno spiritu potest ; sed hic naturae modus est, artis alius*.

[29] Voir PARKES, 1993, p. 65 ; LUQUE MORENO, 2006, p. 20.

[30] Arstt *Poet.*, 1447a 23 28. Voir KENNEDY, 1999, p. 81.

[31] Voir GALAND-HALLYN, 2000, p. 46.

[32] Voir Cic. *De Or.*, 2, 36.

[33] Voir Cic. *De Or.*, 2, 185 ; 3, 55 ; *Brut.*, 188 ; *Or.*, 131 ; SOLMSEN, 1938, p. 390 404 ; MAY, 1988, p. 1 12 ; 2002, p. 60.

[34] LAURAND, 1965, p. 136.

[35] Voir PÄLL, 2007, p. 28.

[36] Cic. *Or.*, 195.

[37] Arstt. *Rhet.*, 1408b 21 28.

[38] Voir Cic. *Or.*, 195.

[39] Voir GALAND-HALLYN, 2000, p. 44 45.

[40] Cic. *Or.*, 197.

[41] Cic. *Or.*, 208.

[42] Cic. *Or.*, 63 64.

[43] Voir FORMARIER, 2009, p. 101 123.

[44] Arstt. *Rhet.*, 1408a 30 31.

[45] Arstt. *Rhet.*, 1408a 16 19.

[46] Voir CHIRON, 2001, p. 76 77.

[47] CHIRON, 2001, p. 99.

[48] GARVER, 2000, p. 17.

[49] Arstt. *Rhet.*, 1356a 14.

[50] GARVER, 2000, p. 17.

[51] Voir Quint. *Inst.*, 1, 10, 31 ; GALAND-HALLYN, 2000, p. 40 49 ; DANGEL, 2001, p. 58 ; MICHEL, 2003, p. 268 270.

[52] Cic. *De Or.*, 2, 182 184 ; 212.

[53] Voir Cic. *De Or.*, 2, 200 ; *Or.*, 99.

[54] Cic. *De Or.*, 2, 194 196.

[55] Cette pitié est suscitée par le décalage entre le souvenir qu'Antoine a d'Aquilius à l'époque où celui-ci était consul (-101), commandant en chef ayant combattu la Guerre Servile en Sicile et admiré par le Sénat, et la situation contemporaine au procès (-98) lorsqu'il est accusé de corruption.

[56] Voir Cic *De Or.*, 2, 188 191 ; 195 ; 3, 220 ; *Brut.*, 93 ; *Or.*, 133 ; Quint. *Inst.*, 6, 2, 26.

[57] Voir ALDRETE, 1999, p. 54.

[58] Cic. *De Or.*, 2, 195 196.

[59] Cic. *De Or.,* 3, 222 223.

[60] DANGEL, 2001, p. 51.

[61] La véhémence est en effet associée à l'*impetus*. Voir Cic. *De Or.*, 2, 58.

[62] Cic. *Or.*, 224.

[63] Cic. *Or.*, 226.

[64] Voir Cic. *Or.*, 225 ; *De Or.*, 2, 212 ; Demetr. *Eloc.*, 7 ; DH. *Isocr.*, 2, 30 36 ; LAURAND, 1965, p. 139.

[65] Voir les exemples donnés par Cicéron (Cic. *De Or.*, 2, 214 217) et l'analyse de Jacqueline Dangel (2001, p. 53).

[66] DANGEL, 2001., p. 41.

[67] Voir PÄLL, 2007, p. 48.

[68] CHIRON, 2001, p. 136.