

Marie Formarier
Docteur en Littératures et Civilisations Antiques
Université de Lyon 3 (CEROR), France
formariermarie@gmail.com



Reçu le 02-09-2010/Accepté le 18-01-2011

Résumé : Dès l'introduction de son Institution Oratoire, Quintilien souligne l'importance, pour le futur orateur, de maîtriser la technique musicale. Celle-ci, développée dans la Grèce antique depuis Platon et Aristoxène, et transmise ensuite à Rome, définit les intervalles mélodiques et rythmiques, mais aussi le « caractère » de tel mode ou de tel rythme, ainsi que l'éventail d'émotions que ce caractère est susceptible de procurer chez l'auditoire. Par conséquent, si la rhétorique latine depuis Cicéron se réclame de la tradition musicale, c'est autant pour son emploi des intonations vocales et des rythmes que pour sa volonté de charmer par cette musique. On comprend dès lors toute la difficulté pour l'orateur romain de se démarquer du musicien. Ce paradoxe fondamental pour l'éloquence latine incite à réfléchir sur les façons dont l'orateur romain, tout en usant des mêmes outils que le musicien, affirme sa spécificité et sur les différences entre la parole déclamée du forum et la parole chantée. L'analyse textuelle montre qu'il existe une distorsion entre la théorie et la pratique oratoires. L'orateur idéal, tout en exploitant les ressources musicales, ne doit pas chanter ; mais dans la réalité, l'éloquence tend bien à se rapprocher du chant. Cette confusion, fréquente à l'époque de Quintilien, est probablement corrélée à l'évolution du statut de l'art oratoire, qui s'apparente plus à un spectacle qu'à un acte politique.

Mots-clés : rhétorique, orateur, chanteur, Cicéron, Quintilien

¿El orador romano cantaba?

Resumen: Desde la introducción de su « Institution Oratoire », Quintiliano destaca la importancia, para el futuro orador, de dominar la técnica musical. Esta, desarrollada en la antigua Grecia desde Platon y Aristoxenes, y transmitida luego a Roma, define los intervalos melódicos y rítmicos, y también el "carácter" de ese modo o de ese ritmo, así como el abanico de las emociones que ese carácter podría producir en el auditorio. En consecuencia, si la retórica latina desde Cicéron está ligada a la tradición musical, es debido tanto al empleo de entonaciones vocales y de ritmos como a su voluntad de encantar a través de esta música. A partir de ahí se entiende toda la dificultad del orador romano para desmarcarse del músico. Esta paradoja fundamental de la elocuencia latina nos incita a reflexionar sobre cómo el orador romano, utilizando las mismas herramientas que el músico, puede diferenciarse de éste, y sobre cuál(es) es(son) la(s) diferencia(s) entre la declamación del forum y el canto? El análisis textual demuestra que existe una distorsión entre la teoría y la práctica oratorias. El orador ideal, a la vez que explota los recursos musicales, no debe cantar. Esta confusión, frecuente en la época de Quintiliano, correlaciona probablemente con la evolución del arte oratorio, que parece más un espectáculo que un acto político.

Palabras clave: retórica, orador, músico, Cicéron, Quintiliano

Did Roman orators sing?

Abstract: In the very beginning of his treatise *Institutio Oratoria*, Quintilian points out how important it is for the future orator to master music. Music was first theorised in Ancient Greece by Plato and Aristoxenus and was then transmitted in Rome. Musical principles defined melodic and rhythmic intervals, but also the « character » of each mode and rhythm and the panel of emotions this character was supposed to stir up. Thus, Latin rhetoric, like music, employed vocal intonations and rhythms so as to charm the hearers. Therefore, it was very difficult for an orator not to be a musician. In this paper, I address this fundamental paradox: how could Roman orators use the same tools as musicians and express, at the same time, their specificity? To what extent was speech different from song? According to my analysis, there was a gap between oratory theory and practice. The perfect orator must use musical tools but must not sing. In reality, speech was very close to song. This confusion often occurred in Quintilian's times, and was probably linked to the changing status of discourse, which was then an entertainment more than a political act.

keywords: rhetoric, orator, singer, Cicero, Quintilian

Introduction

Dans l'Antiquité, les orateurs et les rhéteurs ont parfaitement mesuré le pouvoir que procure la maîtrise du langage sur les esprits et les cœurs (Kennedy, 1994 : 112-113 ; May, 2002 : 62-63). Dans une démarche qui peut nous paraître très actuelle, ils s'interrogent sur les outils linguistiques et paralinguistiques qui permettent au discours d'être efficace et performatif, c'est-à-dire d'agir sur l'auditoire (Jakobson, 1963 : 212-220) : quels sont-ils ? De quel domaine de compétence sont-ils issus ? Comment doivent-ils être employés ? A quelles fins ? Telles sont les questions auxquelles les traités de Cicéron ou encore de Quintilien répondent. Or, ce qui donne vie au discours, c'est non seulement le sens des mots, mais aussi la manière de les choisir et de les prononcer. La rhétorique antique, dès Aristote, souligne ainsi l'importance capitale de la musicalité dans la déclamation, c'est-à-dire des intonations vocales et du rythme. « *La musique des mots, au lieu d'être à la périphérie ou à la surface de l'acte de persuasion, joue un rôle presque central* » (Chiron, 2008 : 28). Plus précisément, les Anciens considèrent que le chant est déjà présent dans la parole. Selon Cicéron notamment, la nature dote la voix de facultés musicales. Bien que ces facultés ne soient pas nombreuses, leur potentiel est immense. C'est ce paradoxe qui rend le passage du discours au chant si aisé et presque imperceptible :

« *En effet, une propriété de la voix est merveilleuse : à partir de seulement trois sons – a) ascendant puis descendant, b) ascendant, c) descendant – naît une variété si grande et si douce, qui trouve sa perfection dans les chants. Mais il y a aussi dans la déclamation un certain chant caché (cantus obscurior)¹. »*

Dans ce passage très connu, Cicéron admet une parenté étroite entre chant et discours. Les trois sons recensés correspondent aux intonations vocales induites par l'accentuation. La parole contient aussi des rythmes, les mêmes que ceux utilisés par les poètes pour composer leurs chants. La variété (*uarietas*) occasionnée par ces intonations et ces rythmes est à la source du chant à proprement parler, mais donne également au discours une force expressive et émotionnelle extrêmement précieuse pour la persuasion, en particulier dans l'éloquence délibérative et judiciaire².

Musique et rhétorique se structurent ainsi toutes deux en fonction de rapports mathématiques exprimés dans les intervalles mélodiques et les différentes durées du rythme. Ces rapports, issus selon les Anciens du *logos* cosmique (Spitzer, 1963 : 11 ; Barker, 1989b : 54 ; Wersinger, 2001 : 95-118) sont les principes de tout discours, qu'il s'agisse d'une déclamation ou d'un chant (Darbellay, 1998a : 25-26). Néanmoins, le discours, tout en étant musical, ne doit pas être chant. On s'attachera donc à répondre à ces trois questions : qu'est-ce qui rapproche, d'après les traités de Cicéron et de Quintilien, la musicalité du discours de la musique du chant ? Jusqu'à quel point cette ressemblance induit, dans la pratique, une confusion entre chant et discours ? Quels enjeux éthiques et sociologiques la distinction entre l'orateur et le chanteur recouvre-t-elle ?

1. Ressemblance du chant et du discours

La convergence entre chant et discours s'exprime non seulement dans les outils utilisés, mais aussi dans les objectifs visés. Dans la théorie musicale, en particulier depuis Damon, les modes et les rythmes correspondent à un *ethos* et à un *pathos* spécifiques, autrement dit, à une psychologie et à un état émotionnel, et sont classés selon leurs vertus pédagogiques et morales (Cousin, 1986 : 2316 ; Chiron, 2008 : 31). Plus précisément, les modes et les rythmes sont censés exprimer et représenter divers affects, en fonction de leurs caractéristiques formelles. Par exemple, des rythmes rapides et sautillants seront enclins à susciter l'excitation et l'énerverment, tandis que des rythmes lents, dans lesquels les durées longues sont privilégiées, évoqueront le calme et la dignité (Formarier, 2009 : 101-123). Cette puissance mimétique des modes et des rythmes, parfaitement théorisée dans la musique, est exploitée également dans la rhétorique (Dangel, 1993 : 62). Quintilien souligne ainsi que « *Dans la déclamation aussi, [comme dans la musique], la tension, le relâchement et l'inflexion de la voix contribuent à fléchir les émotions de l'auditoire ; par telle ou telle modulation de l'agencement et de la voix [...], on obtient l'énerverment ou bien la pitié du juge – nous le sentons, les instruments de musique aussi, dénués de parole, mettent notre cœur dans tous ses états* ³. »

L'évocation finale des instruments de musique montre à quel point chant et discours sont considérés comme apparentés. Ailleurs, Quintilien compare le discours à une cithare : toutes ses cordes doivent être tendues et sonner en harmonie⁴. Il évoque aussi la lyre et la tradition selon laquelle les pythagoriciens excitaient ou bien apaisaient leur âme en fonction des mélodies jouées sur cet instrument⁵ (Cousin, 1986 : 2317). Par conséquent, le discours agit comme le chant. Il touche les cœurs et permet à l'orateur d'atteindre l'intimité de son auditoire, condition pour que la persuasion s'effectue en profondeur. Ainsi, restreinte à quelques possibilités, la diction du discours, « *support vocal de cette mimesis* », se devait d'être un outil aussi malléable et riche que l'était le registre des sentiments et de leurs modes d'expression (Dangel, 1993 : 72).

La rhétorique latine retrace le cheminement qui a mené les spécialistes de la parole à tirer parti de ces données naturelles de la langue. Selon Cicéron, les premiers à s'être préoccupés des intonations et des rythmes sont les poètes musiciens. Est ainsi affirmée la filiation entre le rythme poétique et le rythme de la prose :

« *De fait, les musiciens, qui étaient autrefois aussi des poètes, ont inventé cela (le vers et le chant) en vue du plaisir, afin de vaincre l'éccœurement auditif par le charme issu du rythme des mots et de la mesure des sons. Ces deux éléments donc, je parle de la mise en mesure du son*

de la voix et de la clausule des mots, autant que la solennité de la prose pouvait les souffrir, devaient être transférés, selon eux, de la poésie à l'éloquence. Dans cette tâche, voici pour ainsi dire le plus important : si un vers se forme dans la prose à la suite d'un assemblage de mots, c'est un défaut, et cependant, nous voulons que cet assemblage de mots, semblable à un vers, produise une cadence rythmée et se déroule parfaitement dans une carrure⁶. »

Cicéron part du constat qu'à l'origine, le vers est chanté – exception faite du mètre épique (Westphal, 1866 : 2 ; Dover, 1997 : 184-185). Il insiste sur l'importance que tient alors la mesure (*modus*), le rythme des mots (*numerus*), et la clausule, c'est-à-dire la cadence. Le terme *quadrare* indique en outre que la phrase oratoire, comme la phrase musicale, met à jour une « carrure », c'est-à-dire un découpage en quatre segments soigneusement délimités (Cousin, 1986 : 2322). De fait, la période est définie depuis Cicéron comme un enchaînement cohérent (sur le plan de la forme et de la pensée) de quatre membres, équivalant chacun à un hexamètre⁷. Tous ces éléments sont des phénomènes naturels que la technique exploite et développe dans le but de procurer du plaisir aux auditeurs⁸.

Concernant les intonations vocales, elles sont bien sûr présentes dans la ligne mélodique du chant, mais sont aussi déterminantes dans l'éloquence. Quintilien rapporte ainsi une anecdote bien connue :

« [...] Contentons nous, pour l'instant, d'un seul exemple, celui de C. Gracchus, le meilleur orateur de son époque. Alors qu'il haranguait la foule, un musicien se tenait derrière lui, et lui donnait, par sa fistula que l'on appelle tonarion, les modes pour lesquels il devait se préparer. Il prenait ce soin dans les plaidoiries tumultueuses, soit pour terroriser les optimates, soit pour les effrayer⁹. »

La *fistula*, instrument à vent, joue en quelque sorte le rôle d'un diapason (Cousin, 1986 : 2314) – même s'il s'agit là d'un anachronisme, car les notes dans la musique antique ne sont pas fixées en fonction de leur fréquence, mais des intervalles entre elles. Gracchus veut « *déclamer juste* », c'est-à-dire respecter les modes définis par la musique afin de donner à son discours le bon *ethos* et le bon *pathos*. Ce soin apporté à la justesse des intonations est d'autant plus important que les circonstances du discours sont difficiles : l'orateur n'a pas droit à l'erreur, il doit exploiter toutes les ressources offertes par l'art de l'éloquence pour parvenir à ses fins, sans fausse note.

Comme la poésie chantée, la prose doit donc styliser les données naturelles de la voix, les soumettre à des exigences esthétiques propres. De fait, le discours doit être solennel, digne et surtout, persuasif¹⁰. Or, le plaisir procuré à la fois par les variations mélodiques et rythmiques et par l'appropriation de cette expression proche du chant, confère à la prose artistique une force persuasive qui la distingue du parler courant, mais aussi de la poésie chantée. Par conséquent, tout en étant très proches sur le plan formel, le discours et le chant ne sauraient être confondus. Cette « similitude dissemblable » repose sur un équilibre subtil, toujours en danger.

2. De la ressemblance à la similitude

Le chant et le discours peuvent se ressembler au point de se confondre parfois. Cette confusion peut notamment répondre à une volonté de l'orateur de donner priorité à l'expression, au détriment de l'argumentation. Cette tendance, présentée comme

une perversion par Aristote¹¹, s'explique aisément. Les Anciens avaient parfaitement conscience des phénomènes cognitifs induits par la perception du discours. La persuasion peut être certes le fruit d'une réflexion, mais peut également être provoquée par un flux émotionnel propre à déterminer les opérations de la raison. En d'autres termes, les émotions sont capables, selon les Anciens, de déterminer les décisions et les jugements¹². Par conséquent, mettre l'accent sur les intonations et les rythmes permet à l'orateur d'atteindre plus facilement la persuasion et de toucher n'importe quel public – car tous les hommes sont émus par la musique¹³.

Par ailleurs, si l'on se place du point de vue de l'auditeur cette fois, distinguer le discours du chant n'est pas toujours une tâche aisée, même pour une oreille cultivée comme celle de Cicéron. Celui-ci évoque spécifiquement le cas problématique des poèmes lyriques. Il explique que lorsque ces poèmes sont dépouillés de leur mélodie, l'auditeur ne parvient plus à en identifier la mesure :

« Dans les vers, la chose est plus apparente, même si, lorsque le chant est retiré de certaines mesures, la parole semble être de la prose, surtout chez tous les meilleurs poètes que les Grecs appellent lyriques : qu'on leur enlève le chant, il ne reste presque que de la prose nue. À ceux-là ressemblent certains passages de nos écrivains, par exemple celui-ci dans le *Thyeste* : *Quemnam te esse dicam ? qui tarda in senectute et la suite. Si le joueur de tibia n'accompagne pas ces vers, ils ressemblent tout à fait à de la prose* ¹⁴. »

Le respect d'une mesure est plus évident dans les vers, notamment quand celle-ci est constante. Toutefois, dans les vers lyriques, surtout dans la poésie grecque, la multiplicité des combinaisons rythmiques entraîne le mélange de plusieurs mesures. La mélodie (*cantus*) jouée par la *tibia*, sorte de hautbois, tient donc, dans ce cas, un rôle essentiel car elle se surimpose à la structure des vers et met ainsi en évidence la configuration rythmique (Grimal, 1978 : 33 ; Moore, 2008 : 14-46). Sans la *tibia*, la poésie lyrique ressemble, aux oreilles de Cicéron du moins, à de la prose nue, à de la prose nue, c'est-à-dire à une parole qui emploie des pieds sans toutefois respecter un schéma métrique précis. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui, comme les mélodies sont perdues, il est difficile, voire impossible de reconstituer cette poésie chantée. Comme le souligne Jacqueline Dangel (2001c : 106) à propos des *cantica libera* de Plaute et de la polymétrie lyrique, « les problèmes d'identification sont d'autant plus délicats qu'à une pluralité typologique et à une plasticité expressive s'adjoint le support rythmique d'une musique que nous avons perdue ».

3. *Ethos* oratoire, *ethos* théâtral

Or, respecter les catégories génériques (poésie chantée/prose déclamée) est absolument capital, non seulement pour que chaque production littéraire puisse être identifiée comme appartenant à tel ou tel genre, mais aussi pour que l'exécutant lui-même puisse se doter de son *ethos* propre. Dans la rhétorique cicéronienne, qui s'attache à présenter l'orateur idéal, celui-ci ne saurait être confondu avec un chanteur ou un acteur de théâtre. Ainsi, la distinction entre poésie chantée et prose est essentielle pour l'efficacité du discours et pour la détermination du statut social et du rôle politique de l'orateur, différent de celui des acteurs et des chanteurs. Cicéron considère ces derniers comme efféminés, dotés d'un *ethos* incompatible, pour lui, avec la charge oratoire. Lorsqu'il évoque la gestuelle oratoire, complément indispensable des intonations et des rythmes dans l'évocation des émotions, il affirme que « *Le geste doit suivre toutes ces*

émotions – non ce geste théâtral qui décrit les mots, mais un geste qui illumine toute la situation et toute la pensée, non pas en les montrant, mais en les signifiant, grâce à une flexion du buste pleine de courage et de virilité, qui ne soit pas issue de la scène et des histrions, mais du champ de bataille et aussi de la palestre¹⁵. »

Le balancement réitéré *non...sed* (non...mais) souligne de manière appuyée toute la distance qui doit séparer le monde de la scène de la tribune oratoire. Les gestes de l'orateur ne miment pas le sens des mots et doivent refléter un *ethos* viril, comme le suggère l'allusion à la guerre et à la palestre, qui est un sport de lutte. Ces prescriptions de Cicéron viennent en réalité contrebalancer une tendance à laquelle lui-même n'échappe pas, à comparer l'orateur à un acteur¹⁶ (Aldrete, 1999 : 27-35 ; Schloemann, 2002 : 143-144) et d'exploiter, jusqu'à l'extrême, les ressources musicales. Ainsi, en dépit du principe, clairement affirmé dans les traités, selon lequel l'orateur ne doit pas chanter, le discours tend bien à se rapprocher du chant et de la prestation théâtrale (Aldrete, 1999 : 77-81) : l'orateur, comme l'acteur, doit véritablement faire corps avec son discours, l'incarner par son attitude et par ses gestes, lui donner vie par les intonations de la voix et le rythme des mots.

À l'époque de Quintilien, sans doute parce que la rhétorique est davantage un exercice esthétique qu'une véritable action politique, le discours devient véritablement un spectacle (Cousin, 1986 : 2323). Quintilien déplore cet infléchissement, avec la même obsession que Cicéron pour l'*ethos* viril :

« En général, dans le cas où cela est nécessaire, je préférerais une composition dure et âpre à une composition efféminée et molle, comme celle que l'on trouve chez beaucoup, de plus en plus, tous les jours, et qui sautille sur les modes lascifs du syntonon¹⁷. »

Si l'on en croit Quintilien, la déclamation oratoire s'est complètement pervertie en une danse efféminée et obscène. Il en vient même à préférer un discours qui tend vers l'autre extrême, la rudesse, alors même que pour Cicéron, l'efféminé comme le rude devaient être évités¹⁸. Le verbe *saltare* (sautiller) renvoie à des mouvements rapides, frénétiques, notamment à ceux qui sont produits par des intonations aiguës ainsi que des rythmes rapides et dépourvus de solennité¹⁹. Il s'agit donc bien d'un usage corrompu des outils musicaux, qui a pour conséquence de dépouiller le discours de son caractère propre, alliance de dignité et de persuasion. Néanmoins, Quintilien ne renonce pas à tout ce que la musique peut apporter à la rhétorique :

« Je crois qu'il est nécessaire de dire plus explicitement que je n'ai pas préconisé cette musique efféminée qui s'exprime aujourd'hui sur les scènes de théâtre, corrompue par des modes impudiques, non, en aucun cas, s'il subsiste en nous quelque chose d'une vigueur virile, mais la musique par laquelle on chantait la gloire des braves et que les braves eux-mêmes chantaient : non pas les psalterion et les spadix, que même les jeunes filles honnêtes doivent refuser, mais un exercice de la raison, celui qui parvient le mieux à fléchir et à apaiser les cœurs²⁰. »

La scène du théâtre est, une fois de plus, associée à l'obscène et à l'efféminé. Le *topos* d'un passé qui respectait encore les valeurs traditionnelles, en particulier dans le chant épique et la célébration des héros, est ici invoqué. Il signifie en creux que l'orateur doit être le garant de cette vertu morale et ne doit pas se laisser prendre au jeu de cour où excellent histrions, musiciens et chanteurs, en particulier à l'époque de Néron (Cousin, 1986 : 2310). L'expression *cognitio rationis* (exercice de la raison), opposée de façon

un peu étrange à l'évocation des instruments de musique utilisés pour accompagner les chants, doit être interprétée comme le refus de la rhétorique de l'éclat telle que pouvait la pratiquer l'école de Sénèque. L'art oratoire se définit pour Quintilien comme une gymnastique de l'esprit, devant être pratiquée quotidiennement, dans le respect des valeurs traditionnelles qui définissent l'*ethos* viril. En conséquence, Quintilien est partagé entre son goût éclairé pour la musique et sa volonté d'inscrire l'art oratoire dans l'apprentissage des valeurs morales. Son besoin d'explicitier toujours plus ce paradoxe (*apertius profitendum*) reflète sinon un certain malaise, en tout cas une difficulté à se faire comprendre par son entourage, rhéteurs et élèves.

Conclusion

Le discours stylise les intonations et les rythmes naturels de la voix, comme le chant. La musicalité oratoire, comme la musique, est censée produire un plaisir auditif ainsi que des réactions émotionnelles diverses, en fonction des caractéristiques formelles des rythmes et des mélodies employées. Mais la musicalité du discours, pourtant issue des arts dramatiques, doit paradoxalement contribuer à distinguer l'orateur de l'acteur et du chanteur. Tout d'abord, le discours poursuit un objectif propre : la persuasion. De plus, alors que, pour Cicéron, l'acteur se met au service d'un art scénique peu subtil, souvent dépravé et obscène, l'orateur doit donner l'image d'un homme honnête et crédible, défenseur des valeurs morales traditionnelles. Le choix des rythmes et des modes, mais aussi la manière de les interpréter sont donc primordiaux pour l'efficacité du discours et l'*ethos* digne de l'orateur. Néanmoins, si la mise à profit de toutes les ressources offertes par le langage verbal et gestuel permet de faire de la déclamation oratoire un spectacle vivant qui implique l'orateur dans toute sa personne, elle brouille inexorablement la frontière entre la tribune oratoire et la scène du théâtre. Ainsi, l'orateur des traités ne doit pas chanter ; mais dans les faits, la pratique oratoire se confond bien, parfois, avec le chant et l'élocution dramatique. Ainsi, la distinction entre l'éloquence et le chant permet à Cicéron puis à Quintilien de défendre un idéal rhétorique qui n'existe probablement pas dans la réalité, et surtout de valoriser la fonction sociale de l'orateur, garant de l'ordre civique et moral. En ce sens, la réflexion qu'ils offrent sur les rapports entre musique et rhétorique nourrit notre propre connaissance de la société romaine, et nous aide à comprendre les bouleversements qui ont marqué le statut de la parole publique depuis l'essor de la rhétorique républicaine jusqu'à la rhétorique d'apparat de l'époque impériale.

Bibliographie

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

Barker, A. 1989. *Greek Musical Writings, II, Harmonic and acoustic theory*. Cambridge : Cambridge University Press.

Cousin, J. 1986. Quintilien et la musique. In : *Aufstieg und Niedergang der Römischer Welt*. Berlin, New-York : De Gruyter.

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*, n° 29, pp. 27-46.

- Dangel, J. 1993. « Les réécritures de la métrique grecque dans les tragédies d'Accius : des indices de diction ? ». *REL*, n° 71, pp. 55-72.
- Dangel, J. 2001. Métrique et rythmique latines selon G. B. Pighi : apports et perspectives d'une poétique. In : *Giovanni Battista Pighi, Censimo post diam natalem anno (1898-1998)*. Bologne : Pàtron.
- Darbellay, E. 1998. *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève : Droz.
- Dover, K. 1997. *The Evolution of Greek Prose Style*. New-York, Oxford : Clarendon Press.
- Formarier, M. 2009. L'émotion musicale dans le *De Musica* d'Aristide Quintilien. In : *Musique, signification et émotion*. Paris : Delatour.
- Grimal, P. 1978. *Cicéron, discours, tome XVI. Pour Cn. Plancus. Pour M. Aemilius Scaurus*, Paris : Les Belles Lettres.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit.
- Kennedy, G. A. 1984. « Forms and Functions of Latin Speech ». *Medieval and Renaissance Studies*, n° 10, pp. 45-73.
- May, J. M. 2002. Ciceronian Oratory in Context. In : *Brill's Companion to Cicero, Oratory and Rhetoric*. Leiden: Brill.
- Moore, T. J. 2008. « When the *tibicen* play ? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy ». *TAPhA*, n° 138, pp. 3-46.
- Schloemann, J. 2002. Entertainment and Democratic Distrust : The Audience's Attitude toward Oral and Written Oratory in Classical Athens. In : *Epea & Grammata, Oral and Written Communication in Ancient Greece*. Leiden, Boston, Köln : Brill.
- Spitzer, L. 1963. *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore : J. Hopkins.
- Wersinger, A. G. 2001. *Platon et la Dysharmonie*. Paris : Vrin.
- Westphal, R. 1866. *Scriptores metrici graeci*. Leipzig : Teubner.

Notes

¹ Cicéron, *Orator*, 57 (*Mira est enim quaedam natura uocis cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexo acuto graui, tanta sit et tam suavis uarietas perfecta in cantibus. Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*). Voir aussi Quintilien, 11, 3, 60. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont personnelles.

² Voir Quint., 9, 4, 138.

³ Quint., 1, 10, 25 (*Atqui in orando quoque intentio uocis, remissio, flexus pertinet ad mouendos audientium affectus, aliaque et conlocationis et uocis [...] modulatione concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diuersum habitum sentiamus*).

⁴ Quint., 2, 8, 15.

⁵ Quint., 9, 4, 12.

⁶ Cicéron, *De Oratore*, 3, 174-175 (*Namque haec duo musici, qui erant quondam idem poetae, machinati ad uoluptatem sunt, uersum atque cantum, ut et uerborum numero et uocum modo delectatione uincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, uocis dico moderationem et uerborum conclusionem, quoad orationis seueritas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt. In quo illud est uel maximum, quod uersus in oratione si efficitur coniunctione uerborum, uitium est, et tamen eam coniunctionem sicuti uersum numerose cadere et quadrare et perfici uolumus*).

⁷ Cic., *Or.*, 221-22 ; Quint., 9, 4, 125.

⁸ Voir également Cic. *Or.*, 190 ; Quint., 9, 4, 114.

⁹ Quint., 1, 10, 27 ([...] *uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion uocant, modos quibus deberet intendi ministrabat ; haec ei cura inter turbidissimas actiones uel terrenti optimates uel iam timenti fuit*).

¹⁰ Voir Cic., *De Or.*, 3, 175.

¹¹ Aristote, *Rhétorique*, 1408a 19-25.

¹² Voir notamment Arist., *Rhét.*, 1378a 20-23.

¹³ Cic., *Or.*, 162 ; Quint., 9, 4, 116.

¹⁴ Cic., *Or.*, 183-184 (*Sed in uersibus res est apertior, quamquam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοί a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio. Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, uelut illa in Thyeste : « Quemnam te esse dicam ? qui tarda in senectute » et quae sequuntur ; quae, nisi cum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillima*).

¹⁵ Cic., *De Or.*, 3, 220 (*Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic uerba exprimens scaenicus, sed uniuersam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac uirili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra*). Voir aussi Cic., *Or.*, 59 ; Quint., 11, 3, 122.

¹⁶ Cicéron, *Brutus*, 290 ; *De Or.*, 1, 124-130 ; 259 ; 2, 338 ; 3, 214 ; 217.

¹⁷ Quint., 9, 4, 142 (*In uniuersum autem, si sit necesse, duram potius atque asperam compositionem malim esse quam effeminatam et eneruam, qualis apud multos, et cotidie magis, lasciuisissimis syntonorum modis saltat*).

¹⁸ Cicéron, *De Officiis*, 1, 129.

¹⁹ Quint., 9, 4, 91.

²⁰ Quint., 1, 10, 31 ([...] *apertius tamen profitendum puto non hanc a me praecipui quae nunc in scaenis effeminata et impudicis modis fracta non ex parte minima si quid in nobis uirilis roboris manebat excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant : nec psalteria et spadicas, etiam uirginibus probis recusanda, sed cognitionem rationis, quae ad mouendos leniendosque adfectus plurimum ualet*).