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)

Pierre Chiron

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/366>

DOI : 10.4000/ml.366

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2008

Pagination : 27-43

Référence électronique

Pierre Chiron, « Musique des mots et persuasion dans deux traités de rhétorique d'époque hellénistique et romaine », *Modèles linguistiques* [En ligne], 58 | 2008, mis en ligne le 10 septembre 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.366>

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*)

Pierre Chiron

Les rhéteurs grecs ont pris conscience très tôt du rôle que pouvait jouer la musique des mots dans la persuasion. Dans un premier temps, dont le premier Isocrate est le dernier témoin, la prose a cherché à rivaliser en prestige avec la poésie et n'a donc pas fui l'artifice visible, bien au contraire. Mais à l'époque classique, la parole persuasive est le *medium* politique par excellence, et il a fallu constater qu'une prose trop travaillée musicalement – ou par d'autres moyens – détourne l'attention de l'auditeur vers la forme du signifiant et compromet son adhésion au contenu, sinon sa confiance. Aristote, Démétrios (le Ps.-Démétrios de Phalère) et le Ps.-Longin¹ racontent chacun à sa manière une anecdote montrant comment le public, des enfants même, quand on donnait en prose le début d'une séquence métrique, anticipaient sur la fin et la déclamaient à tue-tête. Aristote précise qu'une forme métrique « échoue à persuader, car elle paraît fabriquée et, en même temps, détourne l'attention sur le moment où reviendra le même pied »².

Le problème, dès lors, était de trouver les moyens pour que cette séduction musicale s'exerce à l'insu du destinataire. C'est une vaste question. Nous nous limiterons à un corpus formé du traité *Du Style* du Ps.-

1. Le texte principal est Aristote, *Rhét.* III, 8, 1408 b 21-26 : Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον· πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ, καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι· προσέχειν γὰρ ποιεῖ τῷ ὁμοίῳ, πότε πάλιν ἦξει· ὥσπερ οἷν τῶν κηρύκων προλαμβάνουσι τὰ παιδία τὸ "τίνα αἰρεῖται ἐπίτροπον ὁ ἀπελευθερούμενος;" "Κλέωνα"· κτλ. (La forme de l'expression ne doit être ni métrique ni dépourvue de rythme. Dans le premier cas, elle échoue à persuader, car elle paraît fabriquée et, en même temps, détourne l'attention sur le moment où reviendra le même pied, à la manière dont les petits enfants anticipent la réponse à la question des hérauts : « Qui l'affranchi choisit-il comme tuteur ? » en criant : « Cléon ! ») Nota bene : -ελευθερούμενος donne trois pieds sur quatre d'un dimètre iambique, soit v – v – / v – (v –), séquence que les enfants viennent compléter avec le nom de Cléon, sans doute pour se moquer du fameux démagogue. Les autres textes sont Démétrios, *Du Style*, § 15 ; Ps.-Longin, *Du sublime*, 41, 2.
2. πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ, καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι· προσέχειν γὰρ ποιεῖ τῷ ὁμοίῳ, πότε πάλιν ἦξει (1408 b 22-24).

Démétrios de Phalère (que nous datons de la charnière des II^e et I^{er} siècles avant J.-C., donc de la fin de l'époque hellénistique)³, et de la *Composition stylistique* (en latin *De compositione verborum*, d'où l'abréviation usuelle DCV) de Denys d'Halicarnasse⁴, que l'on considère généralement comme postérieur de peu à l'an 15 avant J.-C., date qui correspond aux débuts de la période impériale romaine.

Pour commencer, il est nécessaire de lever certaines ambiguïtés gênantes – car il n'est pas du tout évident qu'il soit forcément ni toujours licite de parler de « musique des mots » pour rendre compte de la doctrine des rhéteurs. Nous examinerons ensuite en quoi et pourquoi, chez Démétrios et Denys, les aspects sonores de la parole contribuent à la persuasion. Puis nous décrirons rapidement les précautions qui sont à prendre d'après eux pour que, selon la formule de Démétrios, « la séduction créée par ce genre d'agrément pénètre en nous à notre insu »⁵. Nous terminerons en tâchant de montrer qu'en fait, chez Denys, le problème cesse quasiment de se poser par une redéfinition des rapports entre l'orateur et son public.

1. La musique des mots comme champ disciplinaire

Voici donc au préalable quelques observations sur la méthode de ces rhéteurs et les découpages qu'ils ont coutume d'opérer. La première notion à mettre en cause est tout simplement celle de musique – en soi et dans son application à la rhétorique. La seconde fausse évidence est la séparation fond/forme qui permet trop facilement de ranger la musique des mots en annexe de la question du sens et de l'argumentation, comme une sorte d'ornement dépourvu de vraie nécessité. Cette séparation a certes une pertinence relative dans la rhétorique antique, mais elle doit être revisitée et nuancée, et l'on peut dire que, chez certains auteurs, notamment chez Denys, la musique des mots, au lieu d'être à la périphérie ou à la surface de l'acte de persuasion, joue un rôle presque central⁶. Dans le cas de Démétrios, qui s'inscrit lui-même dans la mouvance d'Aristote, certains aspects sonores comme le rythme ne sauraient non plus être réduits au statut subalterne d'ornement⁷.

3. Démétrios, *Du Style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Paris (CUF), 1993.

4. Denys d'Halicarnasse, *La Composition stylistique* (*Opusculs rhétoriques*, tome III), texte établi et traduit par Germaine Aujac, Paris (CUF), 1981.

5. Cf. Démétrios, *Du Style*, § 181 · λανθανόντως δέ τοι παραδύεται ἡ ἐκ τῆς τοιαύτης ἡδονῆς χάρις.

6. Voir notamment R. S. Reid, « Dionysius of Halicarnassus's theory of compositional style and the theory of literate consciousness », *Rhetoric Review*, 15, 1996, p. 46-64.

7. Sur l'importance du rythme de la prose pour Aristote, cf. P. Chiron, « La période chez Aristote » dans Ph. Büttgen, S. Diebler, M. Rashed (éd.), *Théories de la phrase et de la proposition, de Platon à Averroès*, Paris, (Presses de l'École Normale Supérieure, coll. *Etudes de Littérature Ancienne*, vol. X), 1999, p. 103-130.

Mais en quoi doit-on « déconstruire » quelque peu la notion de musique, en soi et dans son application à la chaîne parlée ? Le sens premier de μουσικός est « qui concerne les Muses ». Or tout le monde sait que les Muses ne régissent pas seulement ce que nous appelons « musique », c'est-à-dire l'« art des sons »⁸, mais plus généralement les arts, en ce qu'ils méritent de recevoir le patronage d'une divinité, à l'exclusion des « métiers » utilitaires et manuels, relégués dans une seconde zone. En pratique, ce sont les arts de l'homme libre, les arts libéraux, littérature, musique et danse, liste augmentée, d'une manière variable selon les époques, de certaines disciplines qu'on appellerait intellectuelles ou scientifiques, comme l'astronomie. Cela étant, certains emplois, platoniciens notamment, restreignent la Musique à l'acception moderne.

Dans le traité *Du Style*, on repère les deux acceptions. Il y a cinq occurrences de μουσικός ou de l'adverbe μουσικῶς. Parmi ces emplois, il en est un que l'on pourrait qualifier de platoniciens ou de « modernes », par exemple au § 69, au décours d'une polémique contre l'école isocratique qui proscrivait l'hiatus, Démétrios nous dit que les mots d'usage courant dotés d'un hiatus interne comme χιών (la neige), sont euphoniques et qu'il existe même des mots composés uniquement de voyelles, comme Αἰαίη qui, « loin d'être plus dissonants (δυσφωνότερα) que d'autres, sont peut-être même plus musicaux (μουσικώτερα) »⁹. Il y a quasi-synonymie ici entre la musicalité et l'euphonie. Ailleurs (§ 176), οἱ Μουσικοί, les Musiciens, est une formule qui désigne ceux qui ont travaillé sur la sonorité des mots, peut-être Aristoxène de Tarente et son école. Mais dans un autre passage (§ 86), le mot a une tout autre signification, car il s'applique à des métaphores comme 'la voix blanche', 'L'esprit acéré', etc., métaphores si réussies, faites avec tant d'art (μουσικῶς), qu'elles passent pour des termes propres – ce qui n'a rien à voir avec les sons.

Chez Denys, c'est le sens platonicien ou « moderne » qui prévaut, il s'agit presque toujours chez lui de musique au sens sonore du mot, et cette spécialisation correspond sans doute, pour ce rhéteur, à une innovation théorique, qui fait justement de la musique des mots un champ doctrinal à

8. Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique (Science de la musique)*, Paris (Bordas), 1977, s. v.

9. Σκεπτέον δὲ πρῶτον μὲν ὅτι καὶ ἡ συνήθεια αὐτὴ συμπλῆττει τὰ γράμματα ταῦτα (σχ. τὰ φωνήεντα) -ἐν τοῖς ὀνόμασιν, καίτοι στοχαζομένη μάλιστα εὐφωνίας, οἷον ἐν τῷ Αἰακὸς καὶ χιών. Πολλὰ δὲ καὶ διὰ μόνων τῶν φωνηέντων συντίθησιν ὀνόματα, οἷον Αἰαίη καὶ Εὐῖος, οὐδὲν τε δυσφωνότερα τῶν ἄλλων ἐστὶ ταῦτα, ἀλλ' ἴσως καὶ μουσικώτερα. (Une première observation à faire sur ce point, c'est que l'usage lui-même pratique l'hiatus <à l'intérieur> des mots lors même qu'il vise au plus haut point à l'euphonie, dans *Aiakos*, par exemple, ou dans *khiôn*. Il va souvent jusqu'à composer des mots uniquement de voyelles, comme *Aiaiê* (nom de l'île de Circé) ou *Eüios* (ép. de Bacchus) qui, loin d'être plus dissonants que les autres, sont peut-être même plus musicaux.)

part¹⁰, requérant les mêmes outils d'analyse que la musique instrumentale et vocale. Dans une formule assez spectaculaire, Denys tend même à identifier la rhétorique et la musique « ...car c'est une musique que la science des discours politiques, qui diffère en degré de celle des chants et des instruments, mais pas en nature » (*DCV* 11, 13)¹¹.

Il y a donc un écart sensible entre Démétrios et Denys sur ce plan. Ce que nous voudrions dire aussi, pour être plus précis, c'est que la notion de musique la plus répandue réunit trois paramètres qui sont la mélodie, l'harmonie et le rythme, paramètres dont on voit aisément l'extension possible au domaine de la parole, puisque celle-ci, après tout, relève aussi du son. En rhétorique grecque ancienne, ces paramètres existent, mais ils ne constituent pas forcément un domaine technique spécial, autonome, comme pourrait l'être le « niveau phonique » dans une explication de textes aujourd'hui. Par exemple, chez Démétrios, pour réunir tout ce qui correspond à ce « niveau phonique », il faut d'abord lire l'introduction du traité, où les questions de rythme sont traitées en relation avec la période et les découpages de la chaîne parlée, lesquels ont certes une dimension esthétique mais visent surtout à faciliter l'émission vocale et l'intelligibilité du message. Il faut compléter l'information avec des notations éparses dans les développements sur la *σύνθεσις* (c'est-à-dire l'agencement des mots) ou sur la *λέξις* (c'est-à-dire le choix des mots), puisque les sonorités sont produites par ces deux moyens. Cette recherche est encore insuffisante et l'information ne sera pas complète si l'on ne lit pas un petit bout de doxographie théophrastienne sur la beauté des mots (§ 173), laquelle beauté associe d'ailleurs à la qualité sonore du mot la beauté du référent et un registre, un niveau de langue, élevé. Dans cette théorie pré-sartrienne¹², la beauté du nom « Florence » tiendrait non seulement à sa texture sonore, mais aussi à l'image de la fleur et au prestige de la ville. On voit que la sonorité ne constitue aucunement un champ à part. Dans le *DCV*, nous l'avons dit, le niveau phonique ou musical constitue un terrain d'enquête séparé et la musique comme discipline sert à la fois de point de comparaison et de grille d'analyse. Toutefois, même chez Denys, la spécificité du domaine musical n'est pas totale. Il faut prendre garde en effet au degré de spécialisation choisi. Ayant décidé de travailler sur la *σύνθεσις*, Denys est conduit à donner une certaine autonomie à ce domaine, qui ne reflète pas forcément la place réelle de ces questions dans l'ensemble de son enseignement. De plus, quand on s'intéresse aux métaphores par lesquelles

10. Sur cette vaste question, voir entre autres Francesco Donadi, « Il bello e il piacere (osservazioni sul *De compositione uerborum* di Dionigi d'Alicarnasso », *Studi italiani di filologia classica*, 4, 1986, p. 42-63.

11. ..μουσική γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη, τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν ᾧδαις καὶ ὀργανοῖς, οὐχὶ τῷ ποιῷ.

12. Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris (Gallimard, coll. Folio essais), 2002 (1^{ère} éd. Gallimard 1948), p. 21.

Denys s'efforce de mieux faire comprendre le rôle de la musique ou, plus spécifiquement, l'effet produit par la σύνθεσις, on découvre une sorte de *synesthésie* généralisée. C'est l'architecture qui est la référence privilégiée pour l'explicitation de la σύνθεσις (par exemple DCV 6, 2 ; 22, 2) et d'autres sens aident à rendre plus sensible le domaine acoustique. Le sens le plus souvent convoqué est la vue, mais ce peut être le goût ou le toucher. Nous citerons ici des analyses de la notion de variété chez Denys (DCV 15, 11-12)¹³, elles procèdent par couples d'antonymes : le γλυκύς (doux, sucré) s'oppose au πικρός (amer), le τραχύς (le rugueux) au λείον (lisse), le μαλακός (mou) au dur (σκληρός), l'âcre, l'astringent (cf. στύφω) à l'émollient (cf. διαχέω). Bien plus, ces sensations sont corrélées à une διάθεσις φυσική, une disposition physique, c'est-à-dire, en termes plus modernes, à un effet physiologique qui rapproche l'audition de la musique de l'administration d'une drogue. Les sons, aussi surprenant que cela puisse paraître pour un esprit moderne – mais pas pour qui a lu Gorgias et Platon –, relèvent en partie de la médecine.

Ce que nous voudrions ajouter sur la question de la musique des mots en tant que champ disciplinaire, c'est que l'application aux mots d'analyses empruntées à la musique ne s'est pas faite d'une manière homogène. Rythme, harmonie et mélodie ont connu en rhétorique des développements très variables. De toute évidence, le rythme est ce qui a eu le plus d'importance, en raison de l'association très ancienne, dans la grande lyrique chorale ou au théâtre, des rythmes poétiques avec la danse et la représentation des personnages. Il n'est pas excessif, croyons-nous, de penser que les cellules rythmiques produites par les mètres, c'est-à-dire des séquences identifiables de longues, de brèves et de temps marqués, évoquaient visuellement pour les Grecs des mouvements du corps très spécifiques qui eux-mêmes reflétaient à la fois, avant la lettre, un *èthos* et un *pathos*, c'est-à-dire, pour simplifier, une psychologie et un état émotionnel. De là une très longue tradition qui remonte à Damon et qu'illustrent de grands textes de Platon et d'Aristote sur les rapports entre rythme et morale, rythme et éducation, rythme et politique. L'idée est que, du fait de la

13. ...πᾶσα ἀνάγκη καὶ τὰς ἐκ τούτων συνισταμένας συλλαβὰς ἢ διὰ τούτων πλεοκόμενας ἅμα τὴν τε ἰδίαν ἐκάστου σώζειν δύναμιν καὶ τὴν κοινὴν πάντων, ἢ γίνεται διὰ τῆς κράσεώς τε καὶ παραθέσεως αὐτῶν· ἐξ ὧν μαλακαὶ τε φωναὶ γίνονται καὶ σκληραὶ καὶ λείαι καὶ τραχεῖαι, γλυκαίνουσαί τε τὴν ἀκοὴν καὶ πικραίνουσαι, καὶ στύφουσαι καὶ διαχέουσαι, καὶ πᾶσαν ἄλλην κατασκευάζουσαι διάθεσιν φυσικὴν· αὗται δ' εἰσὶ μυρία τὸ πλῆθος ὅσαι. (...étant donné la diversité des lettres sous le rapport de la longueur, de la brièveté ou de la sonorité, il est absolument nécessaire que les syllabes faites de leur juxtaposition ou de leur combinaison conservent en même temps la valeur propre de chacune et la valeur commune de l'ensemble, produit de leur mélange ou de leur addition. C'est ainsi qu'on obtient des sons mous ou durs, lisses ou rugueux, suaves ou âcres à entendre, astringents ou émoullents, ou créant toutes autres dispositions physiques, lesquelles sont innombrables.) Voir aussi DCV 12, 1.

contiguïté entre caractère et expression du caractère et en vertu du principe d'entraînement du même par le même, on peut modifier le caractère des gens au moyen de ce qui l'exprime, en clair éduquer les gens par la danse ou impressionner – au sens fort de ce mot – le public par les rythmes verbaux.

L'harmonie quant à elle est un domaine de la prose oratoire qui a été illustré par Isocrate avec sa fameuse proscription de l'hiatus, mais codifié, semble-t-il, assez tard. En tout cas, Démétrios se présente comme un pionnier de la théorie de l'agencement élégant (*Du Style*, § 179) et Denys se targue d'être le premier à traiter sérieusement la question de l'ajustement sonore des mots entre eux (*DCV* 1, 9).

Au niveau de la mélodie se posent certains des problèmes les plus intrigants, comme celui des rapports entre, tout d'abord, l'accent de mot, dont il faut rappeler qu'il était un accent de hauteur et non d'intensité, d'autre part l'*ictus* – c'est-à-dire le temps marqué, ou accent d'intensité correspondant à la pose du pied par terre –, et enfin la mélodie de phrase, aspect majeur de la période. Mais c'est là, malheureusement, que la récolte d'informations est la plus maigre.

En ce qui concerne la deuxième fausse évidence qu'il convient de déconstruire, à savoir l'idée selon laquelle les Anciens auraient pratiqué grossièrement la séparation fond/forme et auraient fait de la forme un vêtement ou une peinture sur une pensée autonome, il y aurait beaucoup à dire¹⁴. Pour l'Antiquité grecque, nous nous contenterons de rappeler que c'est une question très complexe et que les réponses apportées ont été très ambiguës. Chez Isocrate, les *idéai*, c'est-à-dire les procédés susceptibles d'être enseignés et qui, avec les dons naturels et l'entraînement, constituent un des grands paramètres de la formation rhétorique, sont indifféremment des procédés d'argumentation et des procédés de style. La nouveauté d'un discours, chez lui, ce peut être la nouveauté de la mise en forme¹⁵. Chez Aristote au contraire, on assiste à un démembrement des trois tâches de l'orateur, *heuresis*, *lexis* et *taxis*, qui sépare la pensée de son expression. Mais il est clair que chez lui les conditions de la perception et de l'intellection du message sont essentielles. Dans sa théorie de la période, la binarité de cette période n'est pas sans rapport avec l'antithèse, laquelle est étroitement liée à certaines formes d'enthymème, comme l'enthymème réfutatif, c'est-à-dire

14. Le créateur de la stylistique moderne, Charles Bally, se présente comme un novateur dans la mesure où il se donne pour tâche d'étudier la relation entre la pensée et l'expression et donc de subvertir la trop facile séparation entre les deux. Mais il dénonce la Tradition avec une certaine prudence. Il entend « lutter autant que possible contre les méthodes traditionnelles partout où celles-ci réduisent l'étude des langues à un travail à la fois automatique, analytique et historique » (*Traité de stylistique française*, 3^e éd. Nouveau tirage, Genève-Paris, 1951, vol. 1, p. 2). S'il s'agit bien, avec le mot « analytique », de la séparation arbitraire forme/contenu, on voit que Bally n'en accuse pas la Tradition dans son ensemble. Une telle prudence nous paraît justifiée.

15. O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris, 1900, p. 189-191.

une espèce de raisonnement déductif. Généralement parlant, il reste à enquêter d'une manière systématique sur les liens entre le Livre III de la *Rhétorique* et les deux précédents. Quant à Démétrios, il formule clairement l'idée que la période est une forme plaquée de l'extérieur, indépendante du contenu (§ 30), mais en même temps ses caractères stylistiques englobent la *διάνοια* (la pensée) et font de celle-ci une composante importante de l'effet produit. On ne peut conclure qu'à son ambivalence. Passons maintenant au potentiel persuasif des aspects musicaux de la parole.

2. Les pouvoirs de la musique des mots

Le matériau sonore

Pour se faire une idée de la manière dont les aspects phoniques peuvent jouer un rôle dans la persuasion, il y a un certain nombre d'indications à donner sur la tradition technique qui forme l'héritage, en grande partie commun, de Démétrios et de Denys.

Dans cette tradition, qui combine des éléments d'origine péripatéticienne¹⁶ et stoïcienne¹⁷, il y a une phonétique, une rythmique et une mélodique, qui ne se contentent pas d'être descriptives, mais qui introduisent en permanence des jugements de valeur. On pourrait même dire que, en tout cas chez Denys, ce sont ces jugements de valeur qui commandent la présentation des données descriptives. Ces jugements procèdent d'une quadruple axiologie.

Les sons, tout d'abord, peuvent être bons ou mauvais, dans l'absolu. Cela tient à la facilité ou à la difficulté de leur émission et donc à leur caractère plus ou moins sonore. Par exemple, les aphones, c'est-à-dire nos occlusives, sont divisées en trois classes : il y a la pure, par exemple le p (pour nous une occlusive sourde), l'intermédiaire, le b (pour nous une occlusive sonore) et l'aspirée, le phi. La meilleure est l'aspirée parce que c'est celle qui fait le plus de bruit. Selon la même logique, la plus mauvaise consonne est le sigma, parce que le passage de l'air est freiné à la fois par le serrement des dents et le frottement labio-dental.

Pour ce qui est des voyelles, on devine qu'il y aura une prime à la voyelle ouverte, comme l'alpha, parce que l'émission du son n'est pas gênée et part horizontalement en direction du public. La moins bonne est l'iota, parce que c'est une voyelle fermée et que le passage de l'air est perturbé. Toutes les voyelles sont ainsi classées en fonction de la plus ou moins grande liberté de l'émission de l'air et, par conséquent, de la plus ou moins

16. Sur la nature et les limites de l'influence péripatéticienne sur Denys, voir notamment Cecil Wooten, « The peripatetic tradition in the literary essays of Dionysius of Halicarnassus » dans William W. Fortenbaugh & David C. Mirhady (edd.), *Peripatetic rhetoric after Aristotle*, New Brunswick, N. J. & London (RUSCH 6, 1994), p. 121-130.

17. Voir sur ce point l'étude exhaustive de D. M. Schenkeveld, « Linguistic theories in the rhetorical works of Dionysios of Halicarnassus », *Glotta*, 61, 1983, p. 67-94.

grande audibilité. C'est le même principe qui explique la préférence pour la voyelle longue ou la syllabe longues qui sonnent mieux parce qu'elles ne sont pas immédiatement interrompues et tronquées.

En revanche, dans la succession des syllabes, la répétition d'éléments proches est un facteur de confusion, l'hiatus aussi, qui force à articuler des voyelles consécutives sans appuis consonantiques, d'où une sorte de béance de la bouche, jugée tout à la fois indistincte et inélégante. Mais nous n'entrerons pas ici dans le détail. Il est clair que ces critères correspondent aux conditions d'émission de la parole : en plein air souvent, sans micro, et devant des publics nombreux.

Il y a trois autres axiologies, qui sont plus qualitatives, plus expressives. Les deux premières touchent la relation au public, l'autre la relation à l'objet. Dans la relation au public, le travail sonore peut être mené dans deux directions : la séduction du public, et c'est le thème de l'agrément, de l'euphonie, de la grâce, qui privilégie les sons coulants et fluides, fluidité conditionnée elle aussi par les modalités de la production du son. Par exemple la proximité des points d'articulation des consonnes est un facteur de continuité de l'émission, donc un facteur d'euphonie, tandis que la combinaison aphone/semi-voyelle (pour nous les consonnes non occlusives, c'est-à-dire les fricatives, les nasales, etc. autrement dit toutes les consonnes qui n'interrompent pas le passage de l'air) est dissonante parce que difficile à prononcer (DCV 22, 44). Mais l'orateur peut au contraire privilégier son *èthos* à lui et vouloir imposer une image de dignité et de noblesse. Cela procède d'un mouvement inverse de celui qui préside à l'effort de séduction. L'orateur digne et noble ne cherche justement pas à séduire, et – signe de son autorité, de sa fierté et de sa liberté (cf. DCV 22, 4 ; 22, 35) – il n'hésite pas à déplaire, d'où l'emploi de sonorités *a priori* dissonantes, mais nobles, comme le *rhô* (14, 19), voire de sonorités mauvaises dans l'absolu. Ces deux qualités antinomiques que sont l'agrément et la noblesse, sans doute dérivées des qualités stylistiques non nécessaires chez Théophraste, ont une telle importance chez Denys qu'elles forment la base des deux harmonies principales décrite par lui dans la dernière partie du traité : l'harmonie polie et l'harmonie austère.

Il est un quatrième et dernier paramètre qui guide le choix des sonorités, et qui s'applique quand on veut adapter les sonorités au contenu. Ce paramètre est la capacité imitative des sonorités ou des rythmes, c'est-à-dire leur ressemblance avec la chose ou l'action décrites. On peut dire, croyons-nous, qu'il y a deux niveaux d'imitation. Une imitation directe (DCV 16, 3), d'abord, qui fait du mot, ou plutôt du son parlé l'exacte reproduction du son de la chose décrite, en vertu du principe stoïcien qui fait dériver le nom de la chose elle-même. Nous en donnerons bientôt un exemple. Il existe aussi un processus d'imitation, qu'on appellerait plutôt évocation, et dont le mécanisme est à la fois plus complexe et plus flou (cf. DCV 16, 3 ; 6). Il s'agit, par exemple, d'un travail de mise en correspondance de deux séries : une succession d'actions et une succession de sons. Il n'y a

pas de correspondance exacte entre chaque élément de chaque série, mais les séries sont structurées parallèlement. Nous pourrions citer l'analyse que fait Denys (DCV 20, 8-22) de l'épisode de Sisyphe, au XI^e chant (v. 593-596) de l'*Odyssée*, mais c'est un passage très complexe, qu'il serait trop long de commenter. Nous nous contenterons de citer un très bref et très simple passage de Démétrios qui fait allusion au même épisode¹⁸. Le phénomène stylistique détecté chez Homère (λαῖαν δ'νω ὄθεσκε) est l'hiatus de deux longues semblables, renforcé par l'hiatus interne de deux alpha dans λαῖαν, et la ressemblance entre λαῖαν et δ'νω. À cela s'ajoute, mais Démétrios ne le dit pas, la cacophonie produite dans ὄθεσκε par le retour d'aphones θ, κ et la combinaison semi voyelle/aphone σκ. On pourrait prendre en considération, également, la valeur inchoative du suffixe -σκω.

Quel est l'effet produit ? Démétrios parle d'imitation. Il ne s'agit pas forcément, pas uniquement en tout cas, d'imiter Sisyphe en train d'ahaner, il y a une correspondance entre séquences parallèles : dans la réalité, une succession d'efforts longs et pénibles, des démarrages qui ne peuvent pas être nets, tranchés, puisqu'ils supposent une sorte d'accumulation de pression avant que la pierre se mette en branle. Il y a une analogie entre cette action et la séquence de longues, analogie également avec les conditions phonétiques de la production de voyelles en hiatus, qui supposent, avant l'émission du son, et en l'absence d'appuis consonantiques, la mise en place de l'oro-pharynx dans la position qui permettra l'émission sonore. On ne peut pas manquer non plus de souligner l'emploi du mot ἀναφορά, qui désigne ici la montée, l'ascension pénible de la pierre mais qui évoque aussi la figure d'anaphore, c'est-à-dire la reprise du même mot en tête de cola consécutifs et qui, ailleurs dans le traité (§ 61, 268) est créditée d'un pouvoir d'intensification et d'amplification. On se trouve donc ici face à un processus d'imitation médiée, un peu plus complexe que l'imitation directe.

Tels sont donc les quatre critères – des sons plus ou moins bons, sons agréables ou nobles, imitatifs ou non – qui s'appliquent aux sonorités. On les retrouve, *mutatis mutandis*, dans le domaine du rythme, qui est bon ou mauvais, séduisant ou impressionnant, imitatif ou non.

Pour en finir avec les éléments sonores qui servent de pâte, de matériau à l'orateur, deux points demandent à être précisés : en rythmique, les variations de longueur comportent un paramètre supplémentaire, une sorte de variabilité infra sensible. La règle veut qu'une longue égale deux brèves, mais Denys remarque à quel point ce rapport est simpliste. Une syllabe

18. *Du Style*, § 72. Ἐν δὲ τῷ μεγαλοπρεπεῖ χαρακτήρι σύγκρουσις παραλαμβάνοιτ' ἂν πρέπουσα ἥτοι διὰ μακρῶν, ὡς τὸ λαῖαν δ'νω ὄθεσκε (λ 596)· καὶ γὰρ ὁ στίχος μῆκος τι ἔσχεν ἐκ τῆς συγκρούσεως, καὶ μεμίμηται τοῦ λίθου τὴν ἀναφορὰν καὶ βίαν κτλ. (Dans le grand style, l'hiatus que l'on peut admettre comme adéquat est d'abord l'hiatus de longues, comme dans « Il hissait la pierre au haut » [*Odyssée*, 11, 596] ; le vers doit une partie de son ampleur à l'hiatus qui lui fait imiter la montée de la pierre et l'effort...)

brève – c’est la même chose pour la longue – peut en réalité avoir quatre longueurs différentes¹⁹. Comme l’explique Denys très clairement, ces variations ne sont pas identifiables par le récepteur, elles relèvent de *l’alogos aisthêsis*, de la perception irrationnelle, elles constituent par conséquent pour l’orateur une marge d’action, une marge de liberté qui ne risque pas de compromettre la relation de persuasion.

Nous terminerons par une remarque importante pour la caractérisation éthique des rythmes, il s’agit de ce que l’on pourrait appeler le sexe des rythmes, thème qui remonte au moins aux *Lois* de Platon, mais qui reste assez flou. Nous voudrions profiter du caractère technique des deux traités étudiés pour tâcher de préciser les choses. Il est tout à fait clair que, aux yeux des deux atticistes que sont, à des degrés divers, nos deux auteurs, le bon rythme est un rythme occidental, masculin, viril, le mauvais rythme un rythme à la fois oriental et féminin. Mais qu’est-ce qui est viril ? C’est la régularité. La régularité n’est autre que la succession de pieds soit ascendants soit descendants. Un pied ascendant, c’est par exemple l’iambe, formé d’une brève et d’une longue, ou l’anapeste, formé de deux brèves et d’une longue. On monte vers le temps marqué, qui coïncide avec la longue, c’est-à-dire en pratique le temps sur lequel on pose le pied par terre, et ainsi de suite. Un pied descendant, c’est l’inverse : par exemple le dactyle et le spondée commencent tous les deux par le temps marqué. Leur succession voit le retour régulier du temps marqué au début de chaque pied. Chez Denys et chez Démétrios, un participe revient pour désigner les rythmes asiatiques : *κεκλασμένος*, qui signifie à la fois brisé et infléchi, voire *déhanché*. Qu’est-ce à dire ? On peut observer que le mot intervient chez Démétrios (§ 189) dans l’analyse du *sotadéen*, un type de vers employé par Sotadès de

19. Denys, DCV15, 4-6 : « Ομολογείται δὲ βραχεῖαν εἶναι συλλαβήν, ἣν ποιεῖ φωνῆεν γράμμα βραχὺ τὸ ο, ὡς λέγεται ὀδός. Ταύτη προστεθήτω ἐν γράμμα τῶν ἡμιφώνων τὸ ρ καὶ γενέσθω ῥόδος· μένει μὲν ἔτι βραχεῖα ἢ συλλαβή, πλὴν οὐχ ὁμοίως ἀλλ’ ἔξει τινὰ παραλλαγὴν ἀκαρῇ παρὰ τὴν προτέραν. Ἐτι προστεθήτω ταύτη τῶν ἀφώνων γραμμάτων τὸ τ καὶ γενέσθω τρόπος· μείζων αὕτη τῶν προτέρων ἔσται συλλαβὴ καὶ ἔτι βραχεῖα μένει. Τρίτον ἔτι γράμμα τῇ αὐτῇ συλλαβῇ προστεθήτω τὸ σ καὶ γενέσθω στρόφος· τρισὶν αὕτη προσθήκαις ἀκουσταῖς μακροτέρα γενήσεται τῆς βραχυτάτης μένουσα ἔτι βραχεῖα. Οἰκοῦν τέτταρες αὗται βραχείας συλλαβῆς διαφοραὶ τὴν ἄλογον αἰσθησὶν ἔχουσαι τῆς παραλλαγῆς μέτρον. (On tient pour brève une syllabe formée d’une voyelle, comme ο par exemple dans ὀδός. Ajoutons-y une demi-voyelle, ρ, cela fera ῥόδος ; la syllabe reste encore brève, mais pas de la même manière ; on notera une légère différence par rapport à l’état précédent. Ajoutons-y encore une aphone, τ, on aura τρόπος ; cette syllabe sera plus longue que les précédentes, mais elle reste encore brève. Ajoutons encore une troisième lettre à la même syllabe, σ, on aura στρόφος ; du fait de ces trois additions, la syllabe paraîtra plus longue à l’audition que dans son état le plus bref, mais elle reste encore brève. Ainsi donc, voilà quatre états différents pour une syllabe brève : seule la sensibilité irrationnelle peut mesurer l’écart entre eux. – Trad. G. Aujac). Sur cet aspect de la doctrine de Denys, voir notamment C. J. Ruijgh, « ΜΑΚΡΑ ΤΕΛΕΙΑ et ΜΑΚΡΑ ΑΛΟΓΟΣ. (Denys d’Halicarnasse, *De la composition des mots*, chap. 17 et 20) », *Mnemosyne*, 40, 1987, p. 313-352.

Maronée, au début du III^e siècle avant J.-C. L'exemple donné est une métrique d'Homère²⁰. Si l'on compare les deux versions, avec les mêmes mots, on constate qu'à la série régulière de dactyles ou de spondées tous marqués au début, se substitue un vers très irrégulier, où se succèdent pieds ascendants et pieds descendants. De même, chez Denys (DCV 17, 9), le pied le moins bon, parce qu'efféminé et sans noblesse est l'amphibraque, c'est-à-dire un pied formé d'une brève d'une longue et d'une brève. Il y a là, très probablement, un phénomène voisin. Un pied qui commence comme un pied ascendant, qui crée donc l'attente d'un autre pied ascendant, selon le principe énoncé par Aristote dans le texte cité ci-dessus, pied qui semble commencer avec la deuxième brève. Et puis l'attente est déçue et l'on redémarre sur une autre brève. Il y a donc eu montée, puis, avec la deuxième brève, rupture de l'attente, c'est-à-dire un contre-temps²¹, et le corps du danseur a sans doute marqué ce temps secondaire par un moment d'hésitation qui – peut-on penser – était marqué par les hanches comme aujourd'hui, *mutatis mutandis*, les syncopes dans les rythmes sud-américains. Au contraire, comme le note Aristote (*Pol.* 7, 1342 b 12-17), le dorien, rythme viril s'il en est, a pour caractère principal la régularité et, pourrait-on ajouter, un mouvement qui ne fait pas intervenir le milieu du corps.

La méthode

Avec ce matériau sonore dûment caractérisé, comment va procéder l'orateur ? La méthode comporte un travail sur chacun des niveaux décrits (sonorités, rythmes, mélodie), mais deux rubriques, deux exigences viennent

20. Démétrios, § 189 · Σύνθεσις δὲ ἀναπαιστική καὶ μάλιστα ἔοικυῖα τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέτροις οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια διὰ τὸ μαλακώτερον, -οῖον (...) καί·

σεῖων μελίνην Πηλιάδα δεξιὸν κατ' ὦμον
ἀντὶ τοῦ·

σεῖων Πηλιάδα μελίνην κατὰ δεξιὸν ὦμον (X 133),

ὅποια γὰρ μεταμορφωμένῳ ἔοικεν ὁ στίχος, ὥσπερ οἱ μυθεύοντες ἐξ ἀρρένων μεταβάλλειν εἰς θηλείας.

([Sc. est affecté également] un agencement anapestique, surtout quand il ressemble trop à ces mètres déhanchés et vulgaires comme le sont à l'extrême les sotadéens, avec leur mollesse excessive, <par exemple> (...) ou :

σεῖων μελίνην Πηλιάδα δεξιὸν κατ' ὦμον

[secouant sa pique en bois du Pélion au-dessus de son épaule droite]

au lieu de :

σεῖων Πηλιάδα μελίνην κατὰ δεξιὸν ὦμον [Hom. *Iliade*, 22, 133],

le vers est comme métamorphosé, à la manière de ces hommes dont la mythologie raconte la métamorphose en femmes) Nota bene : le sotadéen correspond à la séquence suivante : --vv/--vv/v-v-v-v (dipodie ionique + dimètre iambique catalectique, i.e. incomplet) ; le "déhanchement" vient de ce que le rythme descendant -v- est suivi du rythme ascendant vv-v Le rythme de référence est celui d'Homère : -v-/-v vv/-v vv/-v vv/-v vv/-v v.

21. Cf. A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris (Klincksieck), 1965, § 19.

s'ajouter pour guider, encadrer ce travail : la variété et la convenance. La convenance est le travail d'adaptation de la musique des mots à l'objet au personnage ou à l'action (DCV 20, 3). Une telle norme ne pose pas de problème théorique supplémentaire par rapport à l'étude des propriétés imitatives du langage. En revanche, le principe de variété est plus complexe et plus riche. La nécessité d'introduire de la variété tient certes à l'attente du public, qui ne veut pas s'ennuyer. Même la beauté lasse « quand elle demeure dans le même » (μένοντα ἐν τῇ ταυτότητι – DCV 19, 2). Mais elle tient aussi à un principe en quelque sorte structural²², inscrit dans les notions elles-mêmes. Les sonorités sont classées comme plus ou moins bonnes les unes par rapport aux autres. Or le choix des mots n'est pas toujours absolument libre et les mots ne sont pas tous composés de bonnes sonorités. La variété, c'est donc ce qui permettra d'organiser les séquences de manière à compenser par de belles sonorités les mots défectueux sur le plan musical. Denys voit même là une sorte de défi et affirme qu'il n'est pas de mots ni de rythmes, si triviaux et si laids soit-ils, qui ne puissent être sauvés par la σύνθεσις (DCV 2, 7 ; 18, 20).

De même les rythmes ne sont des séquences identifiables qu'à cause de la succession d'éléments différents. Pour Démétrios (*Du Style*, § 38-39), qui s'inspire en cela d'Aristote, il faut marquer le début et les fins de période à l'aide de péons. Le début par un péon procatactique (une longue suivie de trois brèves), la fin par un péon catalectique (trois brèves suivies d'une longue). La longue ne produit son effet d'initiale ou de clausule que grâce aux brèves. Une succession de longues, dit-il, ne saurait former un bon rythme. A propos du rythme héroïque, c'est-à-dire le spondée (§ 42), il remarque : « Le rythme n'en est pas beau, ou plutôt fait complètement défaut ». En somme, la variété n'est donc pas seulement un plaisir, c'est aussi une nécessité qui permet de signaler des moments privilégiés, de compenser par des sons agréables des mots désagréables et de maîtriser ainsi par la σύνθεσις les effets du choix des mots (12, 10). C'est enfin, et surtout, le moyen principal permettant de créer des séquences dotées d'une capacité évocatrice.

Les effets

Avec ce matériau et cette méthode, quels effets peut-on obtenir de la musique des mots ? On peut le savoir un peu mieux en étudiant l'analyse de quelques-uns des exemples fournis, car les deux traités qui nous occupent sont aussi, très largement, des traités de critique littéraire²³. Pour simplifier

22. Cf. Jacobus van Wyk Cronjé, « Seleksie en ordening in die stylteorie van Dionusios van Halikarnassos », *Acta classica*, 28, 1985, p. 47-55.

23. Sur cet aspect de l'œuvre de Denys, cf. D. M. Schenkeveld, « Theories of evaluation in the rhetorical treatises of Dionysius of Halicarnassus » *Museum Philologum Londiniense*, 1, 1975, p. 93-107, qui conclut qu'aucune théorie cohérente ne se dégage des écrits de Denys sur ce plan. Pour une appréciation plus nuancée, cf. Cynthia Damon, « Aesthetic response and technical analysis in

et clarifier les choses, nous poserons qu'il est possible d'affecter quatre fonctions à la musique des mots dans la relation de persuasion, fonctions qui peuvent cohabiter dans le même discours (en fonction de ses différentes parties) ou s'opposer (comme appartenant à des illocutions différentes) : une fonction séductrice / hypnotique ; une fonction éthique ; une fonction démarcative ; une fonction imitative.

- I. À propos de la fonction de séduction, nous pourrions citer plusieurs analyses de Denys sur le plaisir et le charme de l'euphonie, obtenu par le choix de voyelles sonores, de consonnes douces et d'un enchaînement souple (cf. par ex. 16, 8), mais nous préférons évoquer une analyse que donne Démétrios d'une phrase de l'*Anabase* de Xénophon, car cette analyse se révèle à la fois concise, riche et suggestive²⁴. Démétrios a dit que les *côla* ont une longueur moyenne (une quinzaine de syllabes), mais qu'un grand sujet peut imposer un grand *côlon*. Réciproquement, un *côlon* plus bref que la normale s'imposera si l'on veut évoquer quelque chose de petit : « Xénophon par exemple, décrivant l'arrivée des Grecs au bord du fleuve Téléboas, dit : " Ce fleuve n'était pas grand, mais beau oui" (οὔτος δὲ ἦν μέγας μὲν οὐ, καλὸς δέ – cf. *Anabase*, 4, 4, 3). La petitesse (μικρότητι) et la rupture (ἀποκοπή) du rythme font ressortir/apparaître en même temps (συνανεφάνη) la petitesse (μικρότης) du fleuve et sa grâce (χάρις) ». Il faut d'abord signaler que, chez Xénophon, l'ordre des adjectifs est inverse (καλὸς μὲν, μέγας δ' οὐ), comme si Démétrios, en déformant la citation, tenait tout à la fois à mettre en valeur le mot καλός et à terminer sur une brève. Mais d'où vient la grâce ? Il nous semble qu'elle

the rhetorical writings of Dionysius of Halicarnassus », *Museum Helveticum*, 48, 1991, p. 33-58. En ce qui concerne la dimension critique du traité *Du Style*, cf. P. Chiron, *Un rhéteur méconnu, Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris (Vrin, coll. *Textes et Traditions* n° 2), 2001, p. 128 sq.

24. Démétrios, *Du Style*, § 6 : Γίνοντο δ' ἂν ποτε (σχ. καιρός) καὶ βραχέος (σχ. κώλου), οἷον ἦτοι μικρόν τι ἡμῶν λεγόντων, ὡς ὁ Ξενοφῶν φησιν, ὅτε ἀφίκοντο οἱ "Ἕλληνες ἐπὶ τὸν Τηλεβόαν ποταμόν· οὔτος δὲ ἦν μέγας μὲν οὐ, καλὸς δέ. Τῇ γὰρ μικρότητι καὶ ἀποκοπῇ τοῦ ῥυθμοῦ συνανεφάνη καὶ ἡ μικρότης τοῦ ποταμοῦ καὶ ἡ χάρις. Εἰ δὲ οὕτως ἐκτείνας αὐτὸ εἶπεν· "οὔτος δὲ μεγέθει μὲν ἦν ἐλάττων τῶν πολλῶν, κάλλει δὲ ὑπερεβάλλετο πάντας", τοῦ πρέποντος ἀπετύγχανεν ἂν, καὶ ἐγίγνετο ὁ λεγόμενος ψυχρός. (Mais un *côlon* bref peut être aussi de circonstance, notamment dans les cas où nous parlons de quelque chose de petit. Xénophon par exemple, décrivant l'arrivée des Grecs au bord du fleuve Téléboas, dit : « Ce fleuve n'était pas grand, beau oui » [cf. *Anabase*, 4, 4, 3]. La petitesse et la rupture du rythme font ressortir en même temps la petitesse du fleuve et sa grâce. Si l'auteur avait étiré le propos en disant : « Il était en grandeur inférieur à la plupart, mais en beauté il les dépassait tous », il manquait à la convenance et tombait dans ce que l'on appelle froideur.) Nota bene : sous la forme que lui donne Démétrios, la phrase de Xénophon coïncide avec un trimètre iambique catalectique : – – / v – / / v – / v – / v – / v

tient à plusieurs facteurs. Elle tient sans doute à la miniature, dont le goût est si caractéristique de la période hellénistique. Elle tient sans doute aussi à l'adéquation fond/forme, mais cette adéquation ne saurait être réduite à la simple équation petit sujet/petit *côlon*. Un rythme adapté – alors même que le fleuve ne fait pas l'objet d'une véritable description – a un pouvoir d'évocation quasiment visuel, si l'on en croit l'emploi du verbe *συναναφαίνομαι*²⁵, en vertu de cette imitation médiée qui a été traitée *supra*. Intervient aussi un paramètre rythmique, car, nous semble-t-il, si la citation est – consciemment ou non – déformée, c'est aussi pour rapprocher la phrase d'un trimètre iambique catalectique. Peut-être, d'ailleurs, est-ce cette notion de catalexe que recouvre le mot ἀποκοπή. Ce qui est sûr est que la terminaison sur une brève accentuée d'un aigu (...καλὸς δέ) produit un effet de suspension et de légèreté qui concourt à la grâce *visuelle* de l'évocation. Le « faire-voir » est déjà, chez Aristote, une des qualités stylistiques qui font le succès des ἀστεῖα (cf. *Rhét.* III, 11, 1411 b 23 sq.), mais il y a ici une recherche qui fait de la brièveté et du rythme, phénomènes auditifs, des instruments de l'effet de réel. L'idée d'un effet produit par une conjonction de plusieurs moyens est elle aussi aristotélicienne (cf. *Rhét.* III, 11, 1412 b 31-33). Mais il nous semble que le caractère synesthésique – le passage de l'auditif au visuel – de l'effet, ainsi que la notation – marquée par le terme χάρις – du caractère infra-conscient de l'effet stylistique, appartiennent en propre à Démétrios. Si tant est que le charme puisse être analysé et que la musique des mots comme synthèse intuitive puisse être démembrée en éléments, il nous semble que l'on a ici, en résumé, une musique verbale travaillée dans l'esprit de la convenance, de l'adaptation au contenu, mais que s'y ajoute le charme d'un rythme calculé pour être para-métrique, proche du mètre poétique sans en être, et qu'une exploitation subtile de ce rythme permet d'obtenir une évocation presque visuelle, et cela sans aucune description.

- II. Nous passerons rapidement sur la deuxième fonction, fonction éthique, qui vise à rendre impressionnante une personne ou une scène par le choix de sonorités déplaisantes. Il suffit de renvoyer le lecteur au chapitre 16 (notamment 16, 9) du *DCV*. Nous observerons seulement que cette façon de refuser toutes les séductions musicales est, selon nos deux critiques, la marque de fabrique de l'historien Thucydide.
- III. Pour illustrer la fonction démarcative de la mise en œuvre musicale, nous citerons la description d'une période de Démosthène par

25. La phrase de Xénophon est commentée une seconde fois dans le traité (§ 121) et le caractère visuel de l'effet rythmique est affirmé plus nettement encore : « La brièveté de l'agencement, la terminaison sur δέ, nous montrent presque (μόνον οὐκ ἐπέδειξεν ἡμῖν) la petitesse du fleuve ».

Démétrios²⁶. Nous avons là, avec les notions de *kampè* (courbe) et de *sustrophè* (repli, rebroussement), l'une des très rares indications conservées sur la mélodie de la phrase. La voix doit monter, atteindre un pic, effectuer une sorte de modulation pour redescendre. Il faut préciser que la structure mélodique, dans le cas précis, est combinée avec des éléments rythmiques que nous n'avons pas le temps d'analyser. Mais on constate aisément que deux *côla* sur trois se finissent sur une longue. Sur le plan sémantique, enfin, on voit que le sens n'est complet qu'avec le dernier mot, *συνερεῖν*.

- IV. Pour ce qui est de la fonction imitative, il en a été question à propos de Sisyphe, mais nous n'avons pas donné d'exemple d'imitation directe. Démétrios (§ 219)²⁷ et Denys (*DCV* 16, 12) citent tous deux l'épisode du chant IX de l'*Odyssée* où Polyphème massacre les compagnons d'Ulysse en leur fracassant le crâne contre la roche avant de les dévorer, passage qui se signale par une allitération imitative particulièrement évocatrice et spectaculaire.

3. La « visibilité » du travail sonore

Nous en arrivons ainsi au problème de la « visibilité » du travail stylistique. Pour commencer, nous dirons qu'avec ces deux auteurs, nous avons affaire à des atticistes. Les asianistes de l'Antiquité sont comme les gnostiques, les cathares ou les hérétiques, en général. Ils ont été si bien combattus qu'on n'a plus guère de traces de leur existence que dans les œuvres de leurs adversaires. Chez Démétrios et Denys, qui ont sans arrêt à la bouche le rejet de l'asianisme, l'analyse de la musique des mots est en partie conçue, presque dès l'origine, pour parer au danger de poétisation. La fonction imitative, par exemple, voit prédominer le modèle cratylien ou stoïcien du

26. Démétrios, *Du Style*, § 10: Τῶν μέντοι κῶλων καὶ κομμάτων τοιούτων συντιθεμένων πρὸς ἄλληλα συνίστανται αἱ περίοδοι ὀνομαζόμεναι. Ἔστι γὰρ ἡ περίοδος σύστημα ἐκ κῶλων ἢ κομμάτων εὐκαταστρόφως πρὸς τὴν διάνοιαν τὴν ὑποκειμένην ἀπηρτισμένον οἶον· **μάλιστα μὲν εἵνεκα τοῦ νομίζειν συμφέρειν τῇ πόλει λεύσθαι τὸν νόμον, εἴτα καὶ τοῦ παιδὸς εἵνεκα τοῦ Χαβρίου, ὡμολόγησα τούτοις ὥς ἂν οἷός τε ᾧ συνερεῖν**· αὕτη γὰρ ἡ περίοδος ἐκ τριῶν κῶλων οἷσα καμπὴν τέ τινα καὶ συστροφὴν ἔχει κατὰ τὸ τέλος. (De tels *côla* et *commata* réunis ensemble composent ce que l'on appelle des périodes. La période est un ensemble de *côla* ou de *commata* qui, dans un contour parfait, s'ajuste exactement à la pensée à exprimer. En voici un exemple : « C'est surtout parce que l'intérêt de la cité me paraît exiger l'abrogation de la loi, mais aussi par sympathie pour le fils de Chabrias, que je me suis engagé à prêter à ces gens autout que je le peux mon concours » [Démosthène, *Contre Leptine*, *init.*]. Cette période, faite de trois *côla*, dessine une sorte de courbe et se ramasse sur elle-même à la fin.)

27. Démétrios, § 219 : Κακοφωνία δὲ πολλάκις (σχ. ἐνάργειαν ποιεῖ), ὥς τό· **κόπτ' ἐκ δ' ἐγκέφαλος** (ι 290) (...) πᾶσα δὲ μίμησις ἐναργὲς τι ἔχει. (La cacophonie aussi, bien souvent [sc. produit l'évidence], comme dans : « Il cogne, la cervelle gicle » [Hom. *Od.* 9, 290] ; (...) toute imitation a quelque chose d'évident).

lien direct entre le mot et la chose, lequel diminue considérablement la médiation du travail sur le langage et donc de la rhétorique. Quant à la fonction de séduction, on l'a vu, elle cherche à jouer le plus possible sur la perception irrationnelle, infra-consciente, ce qui lui permet d'esquiver le problème. La recherche d'un *èthos* austère, de même, consiste justement à fuir un travail trop soigné sur les sonorités et les rythmes.

Mais il reste un risque, que Dmtrios souligne souvent, d'une manire presque obsessionnelle. Chacun de ses caractres stylistiques est bord de prcipices, c'est-dire de vices stylistiques qui tiennent l'abus des moyens dcrits. Quelles sont les solutions apporter pour que l'artifice, le travail musical, ne soit pas dtectable par l'auditeur ? Pour une part, chez Dmtrios et Denys, la solution consiste occulter le travail sur les sons en se coulant le plus possible dans le moule de l'usage courant. Mais chez Denys, et chez Denys seulement, existe un dispositif spcial qui rside dans la redfinition du rapport de l'orateur son public.

Techniques d'occultation

Commenons par ces techniques d'occultation. Dmtrios recommande de se rfrer en permanence la norme de la langue courante, d'viter soigneusement tous les rythmes potiques, d'accepter au contraire, comme le fait l'usage, la prsence de l'hiatus. C'est le plus atticisme des deux auteurs mme si, dans l'analyse des exemples, il se montre curieux d'effets dont il dconseille l'utilisation. Denys, dans le mme esprit, interdit de trop modifier la forme des mots pour les rendre plus euphoniques ou pour obtenir tel ou tel rythme (DCV 6, 8). Il prconise de subordonner la mlodie aux paroles (11, 19). Il veut que les rythmes et mme les mtres soient *discrtement* insrs dans la prose (25, 9-10, 12). Il opre une soigneuse distinction entre *mlodieux* et *mlodique*, *mtrique* et *rythm*, etc. Mais il est malgr tout beaucoup plus libral. En rythmique (DCV 17), par exemple, il prconise gnralement d'viter les mtres, mais il admet tous les pieds et considre que, paradoxalement, la prose dans ce domaine est plus libre puisqu'elle n'est pas soumise la contrainte du mtre (18, 2). Il va jusqu' accepter la prsence de vers entiers, pourvu qu'ils s'cartent lgrement du modle potique, il en repre mme chez Dmosthne (25, 16).

En somme, les deux auteurs divergent par la place et le rle du modle potique. Pour Dmtrios, c'est un prcipice. Pour Denys, cela reste un modle, au prix de quelques prcautions. Il est tout fait clair que chez Denys l'approche est beaucoup plus « littraire » que chez Dmtrios. Pour lui, la prose et la posie sont des champs contigus que ne spare pas une diffrence de nature mais plutt de degr, comme cela est dit dans le texte cit ci-dessus (DCV 11, 13). Le rythme de la prose et celui de la posie fonctionnent de la mme faon.

Redfinition du rapport au public

La vraie raison de cette tolrance vient notre avis d'un nouveau rapport au public. Car chez Denys s'opre un changement complet de perspective.

L'élaboration musicale n'est pas un *plus*, un degré supplémentaire, une addition décorative au travail de transmission du sens, c'est la réponse à une attente du public. L'orateur qui prend la parole n'est pas un orateur, c'est un musicien dont on est en droit d'exiger *a priori* qu'il joue une belle musique sans fausse note et sans faute de rythme. Si la musique n'est pas travaillée, c'est un *moins*, un handicap qui va gêner le public voire l'indisposer ou lui déplaire. Or cette attente, nous dit Denys, est naturelle, et il en veut pour preuve le fait que même les gens incapables de chanter ou de jouer d'un instrument peuvent être irrités par une fausse note ou une faute de rythme²⁸. C'est une façon de dire que le public de Denys est le θεωρός dont parlait Aristote à propos du seul genre épидictique, c'est-à-dire un spectateur sensible et exigeant, pour qui une cacophonie est aussi grave qu'un barbarisme. Dans ce contexte, la poésie n'est plus un ornement – qu'y aurait-il à orner ? – mais un langage commun et la rhétorique change alors de statut. Elle n'est pas de l'ordre de la science ou de la connaissance mais d'une compétence parfois infra-consciente qui s'exerce dans le partage d'une culture commune. Nous pourrions citer plusieurs passages en ce sens. Denys dit, par exemple, que la rythmique poétique est si bien ancrée en

28. Denys, DCV 11, 6-9 : "Εφην δὴ τὴν ἀκοὴν ἵδεσθαι πρῶτοις μὲν τοῖς μέλεσιν, ἔπειτα τοῖς ῥυθμοῖς, τρίτον ταῖς μεταβολαῖς, ἐν δὲ τούτοις ἅπανι τῷ πρέποντι. "Ὅτι δὲ ἀληθῆ λέγω, τὴν πείραν αὐτὴν παρέξομαι μάρτυρα, ἣν οὐχ οἶόν τε διαβάλλειν τοῖς κοινοῖς πάθεσιν ὁμολογουμένην. Τίς γάρ ἐστιν ὃς οὐχ ὑπὸ μὲν ταύτης τῆς μελωδίας ἄγεται καὶ γοητεύεται, ἢ ἐτέρας δὲ τινος οὐδὲν πάσχει τοιοῦτον, καὶ ὑπὸ μὲν τούτων τῶν ῥυθμῶν οἰκειοῦται, ὑπὸ δὲ τούτων διοχλεῖται; "Ἦδη δ' ἔγωγε καὶ ἐν τοῖς πολυανθρωποτάτοις θεάτροις, ἃ συμπληροῖ παντοδαπὸς καὶ ἄμουσος ὄχλος, ἔδοξα καταμαθεῖν ὡς φυσικῇ τις ἀπάντων ἐστὶν ἡμῶν οἰκειότης πρὸς ἐμμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν, κιθαριστὴν τε ἀγαθὸν σφόδρα εὐδοκιμοῦντα ἰδὼν θορυβηθέντα ὑπὸ τοῦ πλήθους, ὅτι μίαν χορδὴν ἀσύμφωνον ἔκρουσε καὶ διέφθειρεν τὸ μέλος (...). Καίτοι γ' εἴ τις κελεύσειε τὸν ἰδιώτην τούτων τι ὦν ἐνεκάλει τοῖς τεχνίταις ὡς ἡμαρτημένων, αὐτὸν ποιῆσαι λαβόντα τὰ ὄργανα, οὐκ ἂν δύναιτο. Τί δὴ ποτε; "Ὅτι τοῦτο μὲν ἐπιστήμης ἐστίν, ἥς οὐ πάντες μετελιθήμεν, ἐκείνο δὲ πάθος ὃ πᾶσιν ἀπέδωκεν ἡ φύσις. (L'oreille, disais-je, trouve de l'agrément d'abord à la mélodie, ensuite au rythme, en troisième lieu à la variété, mais par-dessus tout à la convenance. De cette vérité que j'avance, je fournirai comme témoin la simple expérience, qu'il n'est pas possible de dénigrer quand elle s'accorde avec les sentiments communément partagés. Qui d'entre nous, entraîné et ensorcelé par telle phrase mélodique, ne ressent rien devant telle autre ? Qui d'entre nous, alors qu'il est accordé à tel rythme, n'est pas importuné par tel autre ? Pour moi, même dans les théâtres les plus populaires qu'emplit une foule hétéroclite et inculte, j'ai cru comprendre que c'est naturellement, pour ainsi dire, qu'il existe en nous tous un accord avec une belle mélodie ou un beau rythme, pour avoir vu un bon cithariste, de grande réputation, se faire huer par le public pour une seule fausse note qui avait gâté la mélodie (...). Eh bien, si l'on invitait n'importe lequel des auditeurs qui critiquent ainsi les fautes des artistes à prendre l'instrument et à s'exécuter lui-même, il en serait bien incapable. D'où cela vient-il ? C'est que l'un relève d'une science que nous n'avons pas tous acquise, l'autre relève d'une faculté de sentir qui nous a été octroyée à tous par la nature. – Trad. G. Aujac modifiée)

nous qu'il nous arrive d'improviser des vers (25, 17). De même, le souci de variété n'est que la réponse à une attente naturelle du public. L'orateur ne tombe pas réellement dans l'artifice puisqu'il s'est assimilé la compétence musicale à force d'exercices et que la musicalité est devenue chez lui une seconde nature (DCV 25, 37 sq.). L'empirie prévaut : dans le domaine de l'harmonie, il ne s'agit pas tant de règles ni de science que de *doxa*, sans certitude du résultat, mais avec une probabilité augmentée par l'expérience (12, 6).

L'explication de cette différence entre Démétrios et Denys tient peut-être à la chronologie. Plus que Démétrios, Denys appartient à une époque où la prose d'art et la pratique de la déclamation ont supplanté définitivement, comme modèles, l'éloquence du citoyen. On a l'impression que les liens déjà distendus chez Démétrios entre la rhétorique et le réel politique et judiciaire se défont complètement chez Denys, malgré ses prétentions à former de vrais orateurs (DCV 26, 18), et que la rhétorique s'identifie à ce que nous appellerions aujourd'hui littérature, c'est-à-dire à un art profondément gratuit, conçu pour satisfaire un public très exigeant quant à la qualité *esthétique* de ce qu'il entend²⁹. Ainsi s'explique que, malgré son atticisme, Denys illustre lui aussi une tendance que dénoncera Quintilien quelques générations plus tard quand il évoquera la manie des avocats de chanter en parlant, le *uitium cantandi* (11, 3, 57).

Cette tendance de la rhétorique impériale à devenir une théorie littéraire est une chose bien connue. Ce que nous voudrions souligner plutôt, en conclusion, c'est la complexité de ces systèmes stylistiques qui tentent de faire la synthèse d'un riche héritage littéraire, critique, grammatical et philosophique. Prenons le cas d'un mot comme celui de « plaisir » : on le retrouve chez Démétrios et Denys dans des emplois qui pour les uns sont relativement triviaux et relèvent de l'observation éthologique : c'est le plaisir de la douceur, du sucré, plaisir facilement transposable dans le domaine auditif. Mais le plaisir, chez ces auteurs, renvoie aussi à l'éthique aristotélicienne : la perception d'une unité de la chaîne parlée, facilitée par un rythme identifiable, par exemple le péon, permet de quitter l'*apeiron*, l'indétermination. Pour peu que ce rythme coïncide avec d'autres effets, de parallélisme ou d'échos sonores, et que l'ensemble soit au service d'une unité de sens ou de raisonnement, et le récepteur est alors en mesure de comprendre et de mémoriser plus facilement le message, et le plaisir ressenti tient à l'exercice aisé de la faculté

29. Un autre signe de cette apparition d'un champ proche de ce que nous appelons littérature est la sensibilité à l'originalité. Bizarrie chez Démétrios (cf. à propos de Démade, § 282), c'est un fait établi, pour Denys, que chaque auteur a son caractère particulier et sa manière propre d'agencer les mots (DCV 21, 1-2). Cela dit, on ne saurait exclure que ces conceptions de Denys soient le fruit d'une évolution interne de sa doctrine, cf. M. Lebel, « L'Évolution de la doctrine de Denys d'Halicarnasse du *De Lysia* au *De compositione uerborum* et *De Demosthene* II », *Cahiers des études anciennes*, 2, 1973, p. 79-88.

la plus spécifique à l'homme, celle de l'intelligence. Le plaisir, c'est enfin le plaisir un peu « vaudou » – au sens où il relève d'une instance irrationnelle, d'origine platonicienne – d'un rythme communicatif, qui s'imprime en nous et met en forme notre durée intérieure d'une façon infra-consciente. En somme, la traduction et l'interprétation de ces textes doit s'appuyer sans arrêt sur l'identification des sources techniques ou philosophiques, ce qui n'est pas toujours une mince affaire, car les influences, loin d'être toujours pures, sont souvent mélangées.

Université Paris XII-Val-de-Marne