

« Percutere animum ».
La percussion, un ressort mnémotechnique
dans les rhétoriques grecque et latine

Naïs VIRENQUE
Group for Early Modern Cultural Analysis
Université Catholique de Louvain

Depuis les travaux pionniers de Felice Tocco¹, Paolo Rossi² et Frances Yates³, la connaissance de l'histoire de l'art de la mémoire est au cœur d'un nombre d'études croissant de la part des historiens de la pensée, des sciences, de la littérature ou encore de la philosophie, surtout pour les périodes médiévale et moderne. Un tel intérêt pour la chose mnémotechnique, qui rencontre les préoccupations des cognitivistes et des neuroscientifiques, se déploie en dépit de la rareté des études systématiques sur les traités et les pratiques de l'art de la mémoire, souvent manipulé à travers des sources secondaires et/ou historiographiques. Le présent article entend donc contribuer à la connaissance de ces écrits et pratiques dans l'Antiquité, en s'attachant à des outils, des artifices mentaux – visuels et sonores –, élaborés afin de structurer et d'optimiser le processus de mémorisation. Notre approche ne sera ni organologique, ni plus largement archéologique, ni même fondamentalement historique : elle portera sur des objets littéraires, qui relèvent essentiellement de la rhétorique, de la poétique et de la pédagogie⁴.

Depuis l'Antiquité, l'art de la mémoire repose sur une triple approche de la mémoire⁵. La première est une approche philosophique, notamment celle de Pythagore, de Démocrite, d'Héraclite, de Platon, mais aussi et surtout d'Aristote. La deuxième est une approche médicale, principalement anatomique, physiologique et thérapeutique, entre autres celle de pythagoriciens comme Alcméon de Crotona, puis de médecins comme Hippocrate, Galien,

1 Tocco, 1889.

2 Rossi, [1960] 1993.

3 Yates, [1966] 1975.

4 Nous remercions Maurice Brock et Antoine Paris pour leurs avis éclairés sur les traductions du grec et du latin que nous fournissons dans cet article.

5 Sur l'art de la mémoire dans l'Antiquité, voir notamment Yates, [1966] 1975, p. 13-61 ; Simondon, 1982 ; Baroin, 2007 et 2010 et Virenque, 2019.

ou de physiologues de l'école d'Alexandrie comme Hérophile de Chalcédoine ou Érasistrate de Cos. La troisième est une approche rhétorique, en particulier celle des sophistes, des orateurs comme Démosthène ou Cicéron, des rhéteurs comme Métrodore de Scepsis ou encore des professeurs de rhétorique comme Quintilien⁶. Ces trois approches ont pour but de circonscrire l'activité mnésique, de caractériser les processus mnémoniques et de proposer des moyens, des astuces mnémotechniques afin de favoriser la mémorisation. Ces moyens mnémotechniques sont de natures diverses : en philosophie, ils consistent à mettre la logique et la dialectique au profit de l'apprentissage ; en médecine, à connaître la réalité anatomique de la mémoire pour intervenir en cas de maladie ; en rhétorique, à fournir à l'apprenti orateur des conseils pour composer et mémoriser efficacement ses discours, et remporter l'adhésion de son auditoire. C'est sur ce dernier domaine que cet article se focalise.

Dès lors, pourquoi associer les percussions à une réflexion sur l'art de la mémoire dans les rhétoriques grecque et latine ? Au v^e siècle avant Jésus-Christ, le poète grec Simonide de Céos⁷, antérieur à Aristote, est invité à un banquet, au cours duquel les invités meurent broyés sous l'effondrement d'un bâtiment. Attiré à l'extérieur par Castor et Pollux, Simonide échappe à la mort et parvient à lister de mémoire le nom de chacun des invités en se souvenant de l'ordre dans lequel ils étaient assis. L'ordre est bien le garant de la restitution du souvenir, car Simonide n'oublie aucun des convives.

C'est à partir de l'idée selon laquelle l'homme peut s'approprier les capacités de sa propre mémoire, que les rhétoriques grecques puis latines mettent en place des techniques de mémorisation qui exploitent l'efficacité mnémotechnique de l'ordre, de la scansion, de la régularité et de la visualisation mentale d'unités distinctes dans lesquelles loger le souvenir. Ces techniques, davantage codifiées dans l'art oratoire latin que dans la rhétorique grecque, reposent essentiellement sur trois principes. D'abord, l'orateur doit élaborer mentalement une structure (architecturale, astrale ou autre⁸) qui doit accueillir différents lieux (*loci memoriae*). Ensuite, il doit être extrêmement attentif à distinguer ces *loci memoriae* les uns des autres, tout en leur attribuant des caractéristiques formelles communes. Enfin, il doit produire des images (*imagines*) efficaces à partir de ce dont il veut se souvenir, et les placer dans l'ordre des parties du discours à l'intérieur de ces lieux, en veillant à ce qu'elles n'interfèrent pas les unes avec les autres. Il peut ensuite circuler mentalement dans sa structure de mémoire afin d'y retrouver les images et, grâce à cela, les idées qu'il y a logées dans un ordre cohérent.

Or, pour être efficaces, les *imagines* exploitent l'efficacité mnémotechnique des sens, en particulier celle de la vue et de l'ouïe, de façon à ce que, comme l'explique Cicéron dans le deuxième livre de *De l'orateur*, ces *imagines* soient *agentes*, *acres* et *insignes*, c'est-à-dire « actives », « saillantes » et « caractéristiques », « capables d'accourir rapidement et de

6 Pour un panorama général sur ces trois types d'approches d'art de la mémoire, voir Virenque, 2019.

7 Sur Simonide de Céos comme inventeur de l'art de la mémoire, voir Yates, [1966] 1975, p. 14-15 et 39-41 ; Blum, 1969, p. 42 ; Simondon, 1982, p. 181-183 et Baroin, 2007, p. 136-137.

8 Longtemps considéré comme le paradigme de la structuration de la mémoire, le modèle architectural fait seulement partie des nombreuses possibilités organisationnelles auxquelles l'orateur peut recourir. Métrodore de Scepsis, par exemple, structure sa mémoire en fonction de la disposition des astres, cf. Yates, [1966] 1975, p. 51-55.

frapper l'esprit avec force (*quae occurrere celeriter, quae percutere animum fortiter possint*)⁹ – ce qui présuppose, comme il l'indique immédiatement auparavant, qu'elles prennent place dans un lieu¹⁰ (*sede opus est*) leur permettant d'exercer leur fonction mnémotechnique. Cette fonction, qui repose sur l'efficacité des *imagines* ainsi que sur leur faculté de se signaler à l'esprit, est d'ailleurs renforcée par leur personnification puisqu'elles sont capables d'« accourir » (*occurrere*) et de « frapper » (*percutere*). Or, l'idée d'une percussion mnémotechnique rejoint des « enjeux et des usages historiques et anthropologiques », ou des questions d'« appartenance identitaire, culturelle ou religieuse¹¹ », qui sont au cœur du présent volume – d'autant que l'art de la mémoire, qui s'inscrit pleinement dans l'histoire de l'imagination, de l'invention et de l'élaboration des savoirs, présuppose aussi de réfléchir à ses artifices en fonction d'une approche sociologique, épistémologique ou encore ethnopoétique. Au cours des dernières décennies, l'anthropologie du geste a entrepris d'explorer les rhétoriques grecque et latine, et a mis au jour l'importance essentielle de la gestuelle et de la rythmicité oratoires¹². En revanche, l'efficacité mnémotechnique du son, en particulier celle du son percuté, n'a fait l'objet d'aucune étude de synthèse. Pourtant, souvent répété à intervalles réguliers, le son percuté peut constituer l'équivalent sonore des *loci memoriae* et amplifier l'efficacité percutante des *imagines efficaces*.

La possibilité d'une percussion mnémotechnique soulève deux questions principales. La première est d'ordre littéraire et cognitif: en quoi la percussion exerce-t-elle une fonction mnémotechnique en soi, c'est-à-dire en tant que déclenchement d'un choc entre deux éléments, et qu'est-ce qui importe dans cette percussion (est-ce le son, le contact violent entre les objets, les conséquences matérielles, visuelles et sonores de ce contact, etc.)? La seconde question est d'ordre historique et social: en tant qu'objet sonore, voire en tant qu'objet musical, mais aussi en tant qu'objet visuel qui présuppose un mouvement et donc une temporalité, les percussions jouent-elles un rôle dans l'art de la mémoire (au moment de l'enseignement, de l'apprentissage ou encore de la profération du discours en public) et, si oui, lequel?

Ces questions sont complexes: il ne va pas de soi qu'une percussion de l'âme, qui peut *a priori* se comprendre sur le registre de l'analogie, corresponde à une percussion réelle, ni que cette percussion soit le produit d'un idiophone, d'un membranophone ou même, plus largement, d'un coup porté sur un objet, sur un élément de l'environnement ou sur une partie du corps. De fait, la percussion produit un tout autre effet sonore que le chant, la répétition orale, l'accompagnement à la flûte ou tout autre artifice de la voix, propres à la *pronuntiatio* ou à la *declamatio*: elle ne relève pas de la mélodie, mais du rythme. Pour y répondre, nous avons examiné le rôle mnémotechnique des percussions dans les cultures grecque et latine, en particulier dans la rhétorique, où il est le plus présent – quelques exceptions existent:

9 Cicéron, *De l'orateur*, II, LXXXVII, 358 (traduction modifiée par nos soins).

10 *Ibid.*

11 Cf. l'argumentaire de l'appel à communication de la journée d'étude.

12 Sur la gestuelle dans la rhétorique antique, voir notamment Schmitt, 1990, p. 33-55 ainsi que les actes du colloque « Geste de la main, Mouvement de la voix, Musique et gestualité de l'Antiquité à l'âge classique » organisé par Raphaëlle Legrand, Astrid Deschamps-Dercheu, Anne-Zoé Rillon-Marne et Suzanne Kassian, qui s'est tenu à l'Université Paris-Sorbonne le 5 mars 2018 (à paraître).

Aristote évoque le son dans la *Poétique*¹³, mais ne mentionne que brièvement le souvenir dans la *Rhétorique*¹⁴ et a surtout une approche philosophique et logique de l'art de la mémoire dans les *Topiques*¹⁵ et le traité *De la mémoire et de la réminiscence*¹⁶. Ces recherches, dont nous avons laissé aux marges les aspects plus largement sonores de l'art de la mémoire et de la rhétorique (le chant, la répétition orale ou encore l'accompagnement à la flûte), nous ont conduite à établir trois constats : il existe un lien essentiel entre la percussion et le processus de mémorisation ; la percussion constitue un outil oratoire mnémotechnique ; dans le cadre oratoire, la percussion instrumentale vise à toucher l'imaginaire collectif.

1. La percussion et le processus de la mémorisation

Le premier constat est que la mémorisation elle-même apparaît très fréquemment comme le fruit d'une percussion, et qu'il est donc essentiel d'envisager tous les aspects de la percussion (c'est-à-dire non seulement le bruit, mais aussi la violence du coup, la surprise, l'impact, la trace que la percussion a causée) pour bien comprendre la nature de l'acquisition du souvenir.

La conception du souvenir comme percussion repose sur la double nature de la mémoire dans la culture antique : d'une part, il existe une mémoire naturelle, qu'il n'est pas possible de modifier ou d'instrumentaliser ; d'autre part, il existe une mémoire artificielle, qui peut s'augmenter en maîtrisant l'art de la mémoire (*sunt igitur duae memoriae : una naturalis, altera artificiosa*¹⁷). D'après le rhétoricien du IV^e s. apr. J.-C. Consultus Fortunatianus, « chacune est labile sans l'autre (*utraque sine altera levis est*)¹⁸ ». Or, à notre avis, acquérir un souvenir présuppose, pour l'une comme pour l'autre, l'idée d'une percussion à maîtriser.

Commençons par la mémoire naturelle. Depuis les présocratiques, les penseurs de la mémoire cherchent activement à localiser cette dernière d'un point de vue anatomique. Or, penser que la mémoire est susceptible de disposer d'une localisation requiert d'abord de l'envisager comme un processus ayant lieu dans – ou grâce à – un siège organique. La jonction entre l'activité processuelle et l'organicité s'établit alors sur le mode de la description¹⁹, par le biais d'une analogie : mémoriser, c'est inscrire quelque chose dans la mémoire de même qu'un sceau s'imprime dans la cire²⁰. Aristote décrit cette impression dans le premier livre

13 Aristote, *Poétique*, XX, 1456b, 20-1457a, 30.

14 Aristote, *Rhétorique*, notamment 1362b, 20 et 1370a, 35.

15 Aristote, *Topiques*, 163b, 24-30.

16 Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, passim.

17 Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, III, 28.

18 Consultus Fortunatianus, *Ars rhetorica*, III, 13-14.

19 Il faut toutefois prendre garde à distinguer, d'une part, la réflexion sur la localisation anatomique de la mémoire et, d'autre part, les images ou comparaisons qui servent à décrire la mémorisation et son effet dans la personne. Sur les liens entre les deux, voir notamment Baroin, 2010, p. 50-66.

20 C'est le cas, par exemple, de Démocrite. Voir Yates, [1966] 1975, p. 314. Cette analogie contribue très probablement à l'image, répandue dans les écrits de rhétorique latine, mais qui ne se trouve pas chez Aristote, de la mémoire comme une tablette de cire sur laquelle il est possible d'inscrire quelque chose. Cf. par exemple Quintilien, *Institutions oratoires*, XI, II, 32. Sur les tablettes de cire dans l'art de la mémoire de Quintilien, voir notamment Yates, [1966] 1975, p. 37.

du *De la mémoire et de la réminiscence* : l'inscription d'un souvenir dans la mémoire se fait de façon « analogue au cachet qu'on imprime sur la cire (σφραγίζω) avec un anneau²¹ » ; « cette impression constitue ce qu'on appelle la mémoire » (οὗ φάμεν τὴν ἕξιν μνήμην εἶναι). L'impression ne doit pas, toutefois, résulter d'une percussion trop violente, car, comme l'écrit plus loin Aristote, « la violence de l'affection (πάθος) » fait que certains « n'ont pas la mémoire des choses²² » (οὐ γίνεται μνήμη). Il faut donc contrôler l'intensité du choc afin de favoriser la mémorisation.

Venons-en à la mémoire artificielle. La rhétorique exploite la physiologie, selon laquelle la mémoire est le réceptacle de ce que les sens perçoivent²³ : il serait donc possible, en utilisant le contenu de la perception, d'introduire plus ou moins durablement un souvenir dans la mémoire. Parmi les orateurs latins, Cicéron n'est pas seulement celui qui recourt le plus à une telle utilisation : c'est également celui qui la définit le plus clairement comme une percussion. Dans son art oratoire, une telle percussion est efficace à deux niveaux.

Premièrement, la percussion est utile à des fins mnémotechniques, c'est-à-dire au moment de l'enseignement de l'art de la mémoire ou de la mémorisation du discours : c'est à ce moment qu'une *imago* efficace doit « frapper l'esprit » (*percutere animum*). Pour l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius*, rien n'empêche que cette *imago* évoque elle-même une percussion, même lorsque la chose à mémoriser ne comporte aucun élément spécifiquement percussif, bien au contraire. Pour mémoriser un vers de son invention, dans lequel il n'est pourtant nullement question de châtement corporel, cet auteur préconise en effet de se figurer « Domitius levant les mains vers le ciel alors qu'il est frappé à coups de fouets (*loris caedatur*) par les *Marcii Reges*²⁴ ». Comme le souligne Frances Yates, les coups de fouets ne contribuent à l'*imago* que parce qu'ils font d'elle une image littéralement frappante²⁵. La violence de l'image devient donc un moyen mnémotechnique pour qu'elle puisse efficacement « frapper l'esprit ».

Deuxièmement, Cicéron fait appel à l'imaginaire de la percussion lorsqu'il entend frapper son auditoire, c'est-à-dire au moment de prononcer son discours (et donc de mettre en œuvre son art de la mémoire, s'agissant d'un moment où l'orateur doit sans cesse solliciter sa *memoria* – ainsi que son *inventio* et son *elocutio*). Pour ce faire, il fait appel à l'un des sens dans lesquels le verbe *percutere* s'emploie fréquemment²⁶ : celui d'un choc d'un objet sur un autre, si violent qu'il y laisse une trace, comme lorsque des monnaies sont frappées – un sens qui rejoint celui de σφραγίζω dans l'image aristotélicienne de l'impression du sceau dans la cire. De fait, Cicéron emploie très couramment le verbe *percutere* pour désigner un

21 Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, 6. Sur ce sujet, voir également Aristote, *De l'âme*, 430a, 1.

22 Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, loc. cit..

23 La mémoire comme réceptacle des produits des sens a fait l'objet de nombreux commentaires. Voir en particulier Cicéron, *Tusculanes*, I, 61.

24 Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, III, 34 : « [...] *manus ad caelum tollentem Domitium, cum a Regibus Marciiis loris caedatur* ».

25 Voir Yates, [1966] 1975, p. 25-26.

26 Sur les divers sens de *percutere*, voir l'entrée *quatio* dans le *Dictionnaire étymologique de la Langue latine*, cf. Ernout et Meillet, 1967, p. 552-553.

effet oratoire heuristique, qui met au jour une réalité conduisant à un constat incontestable (*evidentia*)²⁷. L'argument que développe l'orateur devient alors une *percussio* littérale, qui frappe émotionnellement l'auditoire – « quoique mort, il [vous] a frappé[s] par une vaine pensée (*mortuus inani cogitatione percussit*)²⁸ », écrit-il, par exemple, dans le plaidoyer *Pour Milon*. Cicéron constitue toutefois un cas à part dans la rhétorique latine : l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius*, par exemple, évoque souvent des images « remarquables²⁹ » (*insignes*), sans jamais renvoyer à l'imaginaire de la percussion.

D'une manière générale, en Grèce comme à Rome, l'imaginaire de la percussion oratoire à des fins argumentatives caractérise l'efficacité de l'orateur : le bon orateur est celui dont le discours est particulièrement frappant, au point qu'aucune répartie n'est possible. C'est d'ailleurs ce que, dans les *Orateurs antiques*, Denys d'Halicarnasse constate, en négatif, dans le style de Lysias : « Sublime ou magnifique, le style de Lysias ne l'est pas, ni non plus frappant (*καταπληκτικός*, de *πλήττω*, frapper), ou merveilleux³⁰ ». C'est également ce que recommande le Pseudo-Longin pour atteindre le sublime : l'orateur doit provoquer un « choc de ce qui est persuasif³¹ » (*ἐκπληξίς τοῦ πιθανοῦ*), de même que l'auteur de théâtre doit recourir à un « choc » (*ἐκπληξίς*) dans ses descriptions³² (ce qu'il explique en prenant l'exemple de l'évocation des Érynyes par Eschyle³³).

Pourtant, du strict point de vue mnémotechnique (c'est-à-dire du point de vue des moyens qui permettent de mémoriser quelque chose), ce n'est pas dans des écrits de rhétorique que le lien entre l'apprentissage et la percussion en tant que telle apparaît le plus fréquemment, et avec le plus de précision. Il faut, en réalité, se tourner plutôt vers des écrits ou des témoignages qui concernent la pédagogie et ses pratiques, en particulier celle du châtement corporel³⁴. En effet, le bruit, la régularité, la douleur et les traces provoquées par les coups infligés au corps ont, en première intention, un objectif purement mnémotechnique : celui de faire entrer, par tous les moyens possibles, une leçon, au sens très large, dans la mémoire de celui qui les reçoit. Un tel procédé, qui a aussi des implications sociales, morales et éthiques (la justice doit-elle punir corporellement ?), a des antécédents très anciens. Platon l'évoque dans le *Protagoras* où il envisage que la punition s'applique à une personne « jusqu'à ce que

27 Cicéron recourt fréquemment, y compris en dehors du contexte oratoire, au verbe *percutere* pour désigner le processus qui conduit à l'*evidentia*. Voir, par exemple, Cicéron, *Tusculanes*, V, 11 : « [...] *quodcumque nostros animos probabilitate percussit, id dicimus, itaque soli sumus liberi* ».

28 Cicéron, *Pour T. Annius Milon*, 9, 119.

29 Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, III, 35 : « [...] *usitate res facile e memoria elabuntur, insignes et novae diutius manent in animo* » ; III, 36 : « *Docet ergo se natura vulgari et usitata re non exsuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri* » ; III, 37 : « *Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit [...] ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma* ».

30 Denys d'Halicarnasse, *Opuscules rhétoriques. Tome I. Les Orateurs Antiques*, II, XIII, 4.

31 Pseudo-Longin, *Du sublime*, I, 4 (nous traduisons).

32 *Ibid.*, xv, 2 (nous traduisons). Sur cette occurrence d'*ἐκπληξίς* et sur ses liens avec la théorie du sublime du Pseudo-Longin, voir Michel, 2017, p. 430-438.

33 *Ibid.*, *loc. cit.*

34 Sur les châtements corporels dans l'Antiquité, et en particulier sur le rôle mnémotechnique de la rythmicité des coups, voir notamment Legras, 2008.

la correction l'ait améliorée³⁵ ». Souvent, les coups sont décrits par le biais de leur impact sonore, ce qui souligne le rôle intensément mnémotechnique que les rhéteurs, les orateurs et les pédagogues confèrent aux perceptions, en particulier celles qui, par leur régularité, peuvent produire des unités de temps (entre deux coups) et, mentalement, se superposer à des lieux de mémoire. « N'est-il pas plutôt un maître ès cruautés, ce Rutilus », écrit par exemple Juvénal, « qui jouit de l'aigre vacarme des plaies et [pour lequel] aucune Sirène ne se compare aux fouets [...] ?³⁶ » De même, Horace évoque Orbilius, son affreux professeur, notoirement connu pour la dureté de ses châtiments corporels :

« À vrai dire, je ne poursuis pas de mon hostilité et ne prétends point qu'il faille détruire les poésies de Livius, qu'Orbilius, grand ami des plaies, me dictait, je m'en souviens, dans mon enfance.³⁷ »

Bien qu'il produise, par brachylogie, une sorte d'égalité dans le souvenir entre les poésies de Livius et les plaies infligées par Orbilius, Horace n'établit pas de rapprochement explicite entre les coups et la mémorisation. Dès lors, retrouve-t-on dans les coups portés par les professeurs la même efficacité sonore que dans la rythmique et la métrique latines, dont les historiens de la littérature reconnaissent et étudient, depuis longtemps, les caractéristiques notoirement mnémotechniques³⁸ ? Une étude plus approfondie permettrait de le déterminer.

Ce premier constat sur la nature percutante de ce qui doit marquer l'esprit à des fins mnémotechniques et, plus largement, oratoires, nous conduit à formuler deux remarques.

La première est que la percussion est un outil pertinent pour décrire la formation d'un souvenir parce qu'elle ne présuppose pas seulement un impact, mais aussi une trace laissée dans ce qu'elle a percuté : autrement dit, ce n'est pas la percussion en elle-même que l'on retient, mais ce qu'il en reste, ce qui signifie que la percussion est encore active alors que son activité même est déjà terminée. Cette percussion doit toutefois être modérée : trop violente, elle limite la durabilité du souvenir en brisant, sur le registre de l'analogie et de l'hypotypose, la cire de la mémoire – ou celle de la tablette de la mémoire dans laquelle on inscrit des souvenirs. C'est d'ailleurs l'une des topiques de la littérature sur la mémoire dans l'Antiquité : il faut veiller à ne pas frapper, à ne pas choquer le corps trop violemment, au risque de lui faire perdre la mémoire – dans l'*Histoire naturelle*, Pline rapporte, par exemple, l'anecdote d'un homme qui, « frappé d'une pierre, oublia les lettres³⁹ » de l'alphabet (*ictus lapide oblitus est litteras – ictus* vient de *ico*, « frapper »).

La seconde remarque est qu'au moment de prononcer son discours, l'orateur doit trouver un moyen de lier le déroulement temporel inhérent au langage avec l'instantanéité du moment

35 Platon, *Protagoras*, 325a.

36 Juvénal, *Satires*, XIV, 18-20 : « [...] *an saevire docet Rutilus, qui gaudet acerbo plagarum strepitu et nullam Sirena flagellis/comparat* ». Voir également *ibid.*, I, 15 : « *Et nos ergo manum ferulae subduximus* ».

37 Horace, *Épîtres*, II, I, 69-71 : « *Non equidem insector delendave carmina Livi/esse reor, memini quae plagosum mihi parvo/Orbiliun dictare* ».

38 Sur la rythmicité et la musicalité de la rhétorique latine, voir en particulier Formarier, 2014. Pour la rhétorique grecque, voir notamment Chiron, 2010-2011, p. 31-50. Pour l'héritage du rythme antique au Moyen Âge, voir Schmitt, 2016, notamment p. 67 et sq.

39 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, XXIV, 90.

où il se remémore son image frappante, sans briser la fluidité et la spontanéité de sa parole. Or, pour convaincre son auditoire, il doit être attentif à être bref, concis et efficace – autrement dit, à s'appropriier les caractéristiques de son image frappante pour être frappant à son tour, et stimuler les sens de ses auditeurs afin d'exploiter des effets de persuasion. Ce renversement de situation qui fait de l'orateur une *imago de mémoire* à l'œuvre et inscrivant son propos dans la mémoire collective de son auditoire nous conduit à nous interroger sur les ressorts mnémotechniques qu'il emploie, non plus au moment où il apprend son discours, mais au moment où il le prononce. Les orateurs utilisaient-ils des effets de percussion, voire des percussions elles-mêmes, pour renforcer l'efficacité de leur discours, en garantir l'efficacité argumentative et en assurer la durabilité dans la mémoire de leur auditoire? En d'autres termes, la percussion (métaphorique ou réelle) qui caractérise la mémoire au moment de l'apprentissage se retrouve-t-elle, sous d'autres formes, au moment de l'*actio* oratoire, qui requiert que l'orateur soit attentif à la nature représentationnelle du discours en public – c'est-à-dire, au fait qu'il extrait sa parole, ses gestes et ses déplacements de l'usage commun, pour les rendre significatifs dans le cadre d'une représentation publique?

2. La percussion, un outil oratoire mnémotechnique

Le deuxième constat que nous établissons quant à l'efficacité mnémotechnique de la percussion est que cette dernière constitue effectivement un outil mnémotechnique oratoire. De fait, dans *De l'orateur*, Cicéron définit la voix, le geste et l'expression du visage comme trois composantes essentielles de l'action rhétorique⁴⁰. Le but de la première est de frapper l'auditeur par l'ouïe, celui des deuxième et troisième, de le frapper par la vue. Or, au-delà des aspects sonores qui caractérisent la prononciation et la déclamation des discours (et que les spécialistes de la rhétorique ont bien étudiés), les percussions interviennent autant, nous semble-t-il, dans la façon de considérer la voix comme dans celle de considérer le geste durant la performance oratoire.

Examinons d'abord ce qui concerne la voix. En tant que produit sonore qui transmet un contenu signifiant, la voix est le vecteur principal du discours : c'est elle qui l'inscrit dans la mémoire de l'auditeur, puisque c'est directement dans la mémoire que va se loger ce que les sens perçoivent. Or, depuis Aristote⁴¹, il est fréquent que la voix soit assimilée à une percussion – plus, par exemple, qu'à une mélodie ou à de la musique. Dans l'*Exposé général des doctrines stoïciennes*, qui suit la *Vie* de Zénon de Citium, Diogène Laërce explique que

« la plupart [des stoïciens], d'une même voix, estiment devoir commencer la théorie dialectique par le sujet relatif au son vocal (φωνή). Le son vocal (φωνή) est de l'air frappé (πεπληγμένος, *de πλήττω*, « frapper ») ou le sensible propre à l'ouïe [...]. Chez l'animal, le son vocal (φωνή) est de l'air frappé (πεπληγμένος) à la suite d'une impulsion ; chez l'homme, il est articulé et émis à partir de la pensée.⁴² »

40 Cicéron, *L'orateur*, XVIII : « *Nam quid ego de actione ipsa plura dicam ? Quae motu corporis, quae gestu, quae vultu, quae vocis conformatione ac varietate moderanda est [...] ?* » Voir également Cicéron, *De l'orateur*, I, LIX, 251-252.

41 Aristote, *De l'âme*, II, 8.

42 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VII, 55 (nous traduisons).

Toujours selon Diogène Laërce, Épicure écrit, dans une lettre à Hérodote :

« Il ne faut donc pas penser que l'air lui-même reçoive une forme (σχηματίζομαι) de la voix proférée (ἡ προϊεμένη φωνή) ou des phénomènes du même genre – il s'en faut de beaucoup en effet qu'il reçoive cette transformation sous l'action de la voix –, mais aussitôt que nous émettons la voix (φωνή), ce choc (πληγή) qui advient en nous produit une telle expression (ἔκθλιψις) de certains atomes qui provoque un écoulement de souffle (πνευματώδης) – ou alors c'est que l'affection (πάθος) acoustique est déjà disponible en nous.⁴³ »

Qu'en est-il de l'efficacité mnémotechnique de la percussion vocale ? En plus de désigner un choc violent qui provoque une trace, le verbe *percutere* décrit aussi un mouvement qui produit un son, comme lorsqu'un musicien tire les cordes d'une lyre. Or, dans *De l'orateur*, après avoir comparé le mouvement de l'âme à la vibration des cordes d'une lyre quand elles sont tirées (*pulsae*, participe parfait passif de *pello*, qui signifie à la fois faire impression sur l'âme, faire vibrer une trompette, faire sonner les cordes d'une lyre), Cicéron considère que « la voix est comme une corde tendue, rendant [...] des sons aigus, graves, rapides, lents, forts, faibles, sans compter [...] toutes les nuances intermédiaires⁴⁴ ». L'analogie entre les cordes d'une lyre et la voix, que l'art oratoire constitue le moyen de réguler (*moderatio*⁴⁵), autorise alors à considérer que Cicéron admet également que la voix produit une percussion. Pour lui comme pour Quintilien, la voix reflète les mouvements de l'âme. La moduler permet de transmettre des émotions spécifiques – autrement dit, d'énoncer à voix haute et avec exactitude ce que signifient les *images de mémoire* : « et la voix résonne quand elle est frappée (*sonatque vox, ut feritur*)⁴⁶ », écrit Quintilien dans l'*Institution oratoire*. Maîtriser la percussion garantit donc, une fois encore, de transposer les contenus mentaux et visuels de l'art de la mémoire dans le langage, et de leur conférer la plus grande efficacité oratoire possible, notamment en instrumentalisant les effets qu'elle peut produire sur l'âme.

La percussion est encore plus évidente lorsqu'il s'agit de la gestuelle – en d'autres termes, d'un artifice oratoire qui se déploie dans le temps et dans l'espace, et dont l'efficacité est plus visuelle que sonore. De fait, les rhétoriques grecque et latine recommandent abondamment de recourir à l'opérativité de la percussion (et du mouvement qu'elle présuppose) pour scander la proclamation d'un discours, signaler ses articulations internes, maintenir éveillée l'attention de l'auditoire et, surtout, optimiser son efficacité persuasive (d'autant que la gestuelle occupe une place essentielle dans le processus même de mémorisation, au moment d'apprendre le discours). Cette percussion est de nature corporelle : l'orateur doit frapper le public, le plus souvent en frappant son propre corps.

Dans l'histoire de la rhétorique grecque, le démagogue Cléon semble être le premier à recourir à une telle pratique. Alors que la tradition de la rhétorique engageait plutôt l'orateur à apaiser et à favoriser la concentration de l'auditoire, Plutarque rapporte, dans la « *Vie de Nicias* », que Cléon « fut le premier à crier en s'adressant au peuple, à arracher son manteau, à se frapper (πατάσσω) la cuisse et à courir tout en parlant⁴⁷ ». La technique a pourtant l'air

43 *Ibid.*, X, 53.

44 Cicéron, *De l'orateur*, III, 216.

45 *Ibid.*, 217.

46 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, III, 61 (nous traduisons).

47 Plutarque, « *Vie de Nicias* », in *Vies parallèles*, VIII, 6.

d'être efficace : dans la satire d'Athènes qu'il élabore dans les *Cavaliers*, Aristophane écrit que Cléon surpasse tous les autres orateurs parce qu'« il vocifèr[e] à droit et à tort (κράζω καὶ δίκαια κᾶδικα)⁴⁸ » et qu'il a « complètement assourdi (ἐκκωφῶ) notre Athènes à force de crier (βοῶ)⁴⁹ » comme « Typhon et l'ouragan⁵⁰ »⁵¹.

À Rome, l'art oratoire – pourtant plus mesuré et plus retenu – de la *Rhétorique à Hérennius* et de Cicéron ne fait pas non plus l'économie des percussions corporelles. L'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius* prend soin de décrire la gesticulation propre à l'orateur, qui consiste en une percussion lorsque le ton est élevé mais que la parole est lente (*contentio*) : « il faudra », écrit-il, « lancer très rapidement le bras en avant, aller et venir, frapper rarement (*subplausio*, de *plaudo*, « battre, frapper » ; variante de *subpulsio*, « frapper par en dessous ») du pied droit [et] avoir l'aspect vif et fixe⁵² ». Il poursuit, à propos du ton ample et pathétique : « il faudra [...] se donner des coups (*plangor*, le fait de se frapper, en particulier dans la douleur) sur la cuisse, se frapper (*ictus*) la tête⁵³ ». D'après Quintilien, pour qui il est également possible de « se frapper la cuisse, ce que Cléon aurait, croit-on, été le premier à faire à Athènes », Cicéron regrettait que l'orateur Calcidius « ne se frapp[ât] ni le front ni la cuisse⁵⁴ ».

Quelles conclusions tirer de ces quelques constats ? D'une manière générale, on remarque que l'action rhétorique exploite deux procédés percussifs, la voix et le geste, pour optimiser l'efficacité performative du discours en sollicitant deux sens chez l'auditoire : l'ouïe et la vue. Or, bien qu'elle transmette l'essentiel du discours, la voix ne matérialise pas de percussion : elle en constitue une en elle-même, et présuppose que le discours frappe grâce à sa capacité à combiner brièveté et efficacité – autrement dit, à limiter la durée afin d'être, littéralement, le plus percutant possible. Il en résulte que le geste constitue la seule percussion oratoire qui incarne réellement l'acte de percuter, ce qui fait de la percussion oratoire, non une percussion sonore, mais une percussion essentiellement visuelle. Contrairement aux hurlements de Cléon, ce qui importe dans le fait de se frapper la cuisse, la tête, ou de frapper du pied sur le sol, n'est pas le bruit, mais la représentation (au sens littéral) de la violence avec laquelle l'émotion exprimée dans le discours pénètre le corps de celui qui le prononce. En d'autres termes, la percussion du corps devient le signifiant visuel par lequel la rhétorique renforce la violence émotive du signifié ; elle reproduit et symbolise corporellement l'impact de cette émotion sur l'esprit de l'auditoire – c'est-à-dire dans sa mémoire, puisque c'est en elle que s'imprime ce que les sens perçoivent.

48 Aristophane, *Cavaliers*, 256.

49 *Ibid.*, 311.

50 *Ibid.*, 511 (traduction modifiée par nos soins).

51 Sur la critique, fréquente, du type d'éloquence de Cléon, voir Villacèque, 2014.

52 Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, III, 27 : « [...] porrectione perceleri brachii, inambulatione, pedis dextri rara subpulsione, acri et defixo aspectu uti oportet » (nous traduisons).

53 *Ibid.*, *loc. cit.* : « [...] feminis plangore et capitis ictu [...] uti oportebit » (nous traduisons).

54 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, III, 123 : « [...] femur ferire, quod Athenis primus fecisse creditur Cleon » ; « [...] non frons [...] percursa, non femur » (nous traduisons).

3. La percussion instrumentale et l'imaginaire collectif

On se rend compte, toutefois, que ni l'art de la mémoire en lui-même, ni la rhétorique dans sa globalité, ne font intervenir d'instruments de musique, ni même, plus largement, d'objets qui pourraient servir à en frapper d'autres, ou qu'il serait possible de frapper entre eux. Il s'agit de notre troisième constat concernant l'efficacité mnémotechnique du son percuté : les idiophones – essentiellement des cymbales –, et les membranophones – essentiellement des tambourins –, font l'objet de vives critiques. De fait, à l'exception des flûtes (*tibiae*), qui servent à installer le silence rituel dans les sacrifices publics et accompagnent leur déroulement, les instruments de musique sont globalement rattachés à l'imaginaire de la comédie, des festivités débridées en place publique, voire de pratiques envoûtantes, incantatoires, oraculaires et divinatoires suspects et souvent venues d'Orient. Par conséquent, ils nuisent à la rhétorique en lui faisant perdre grandeur et décence : dans la perspective de Cicéron et de Quintilien, le bon orateur est un citoyen empli de *dignitas* et ne peut en aucun cas utiliser les accessoires d'un acteur ou d'un fidèle de Cybèle. L'utilisation des instruments de musique à des fins oratoires est, semble-t-il, plutôt ancienne : Plutarque ne s'offusque que des cris et des gestes de Cléon, qu'il rapproche du jeu des acteurs au théâtre. Il n'élève aucune critique de ce type contre la rhétorique d'Eschine ou de Démosthène qui n'utilisent pas d'instruments, mais travaillent leur attitude et la temporalité de leur discours de manière à émettre des sons au moment opportun, en s'inspirant du théâtre avec mesure et pertinence.

La critique du mauvais orateur continue toutefois à être une topique des écrits d'art oratoire. En ce qui concerne le rôle des percussions, elle s'attache en particulier à l'usage de cymbales et de tambours. Ces instruments font en effet l'objet d'une vive critique de la part de Quintilien. Ce dernier dénonce en effet avec une grande ironie les orateurs qui, s'inspirant du théâtre, s'adonnent au chant lors des plaidoiries : « quoi, en effet », écrit-il, « de moins digne d'un orateur que la modulation théâtrale, et qui n'est pas sans ressembler à des ivrognes ou à des convives en débauche⁵⁵ ». « [N]ous, nous n'allons même pas au-delà d'une manière un peu sévère de chanter⁵⁶ », poursuit-il contre Cicéron, qui tolère le chant des rhéteurs de Lycie et de Carie. Chanter pourrait en effet conduire à toute sorte de pratiques incongrues : dès lors qu'on l'accepte, « il n'y a pas de raison de ne pas accompagner cette modulation de la voix avec des lyres et des flûtes, et même, par Hercule – ce qui serait plus approprié à cette horreur –, avec des cymbales⁵⁷ ». On devine que Quintilien suggère une hiérarchie morale et sociale des instruments de musique, une hiérarchie dont le niveau le plus vil et le plus bas se compose des instruments les moins mélodieux, les cymbales, qui constituent probablement une métonymie pour évoquer tout idiophone. À ses yeux, le rhétoricien qui recourt à ce type

55 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, III, 57 : « [...] *quid enim minus oratori convenit, quam modulatio scenica, et non nunquam ebriorum, aut comissantium licentiae similis ?* » (nous traduisons).

56 *Ibid.*, XI, III, 58 : « [...] *nos etiam cantandi severiorem paulo modum excessimus* » (nous traduisons).

57 *Ibid.*, XI, III, 59 : « [...] *nihil causae est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis, immo hercule, quod est huic deformitati propius, cymbalis adjuvemus* » (nous traduisons). Dans l'Antiquité, le terme *modulatio* désigne le rythme, la hauteur ou encore la nuance, non la tonalité comme c'est le cas à l'époque moderne.

d'artifice oratoire se donne « moins de peine qu'en plaidant », et satisfait « certains, qui, suivant les autres vices de la vie, sont aussi conduits partout par le plaisir d'écouter ce qui flatte leurs oreilles⁵⁸ ». Rappelons brièvement que, dans *La composition stylistique*, Denys d'Halicarnasse précise que « la science des discours politiques est une musique (μουσική); la différence avec les chants (ὄδαί) et les instruments (ὄργανα) est une différence de degré et non de nature⁵⁹ », ce qui conduit à s'interroger sur la rythmicité oratoire et sa spécificité par rapport à la rythmicité musicale. Dans *De l'orateur*, Cicéron considère, à ce propos, que le rythme rhétorique ne se distingue du rythme musical que parce qu'il doit être variable et alterner des séries rythmiques⁶⁰ – ce qui n'est pas sans rappeler les préceptes de l'art de la mémoire selon lesquels les *loci memoriae* doivent jalonner le souvenir, se ressembler par leur cohérence sérielle, mais se distinguer les uns des autres afin qu'il soit plus aisé de les mémoriser.

La critique de Quintilien s'inscrit, bien entendu, dans la perspective générale de l'*Institution oratoire*, où Quintilien entend plus ou moins explicitement moraliser des pratiques dégradées en décrivant des procédés fallacieux en lesquels il écrit ne pas croire lui-même. Il en va des percussions comme de l'art de la mémoire : Quintilien met en doute leur fondement, parfois de manière virulente, mais parmi les auteurs d'art oratoire les plus lus de l'Antiquité latine, il demeure toutefois celui qui fournit les descriptions les plus détaillées des aspects sonores de la proclamation des discours, ainsi que de l'art de la mémoire en lui-même. Il apparaît assez clairement que sa stratégie discursive consiste à exploiter l'efficacité de la critique de ses pairs afin de faire ressortir, en négatif, l'image exemplaire de l'orateur idéal.

Quel est, dès lors, cet orateur idéal ? En termes de percussions obtenues grâce à des idiophones, c'est celui qui – aucun doute n'est permis – a la sagesse de ne pas les utiliser. En effet, comme les sculpteurs ont choisi pour modèles des soldats et des éphèbes au lieu d'hommes sans allure ni prestance, « nous qui voulons former un orateur », s'offusque Quintilien, « nous donnerions non des armes, mais des tambours à l'éloquence⁶¹ ». Utiliser des instruments à percussion est encore pire que jouer de la flûte ou de la lyre, puisque cela ne reviendrait pas seulement à corrompre la rhétorique, mais contribuerait aussi à pervertir moralement l'auditoire en l'éloignant de la réalité – rappelons que, dans la *Géographie* de Strabon, le tambourin (τυμπανισμός, *le fait de jouer du tambour*) sert à dompter les éléphants⁶². En somme, il en va de la rhétorique comme de la musique ou des arts figuratifs :

58 *Ibid.*, XI, III, 60 : « *Sunt et quidam, qui secundum alia vitae vitia, etiam hac ubique audiendi, quod aures mulceat, voluptate ducantur* » (nous traduisons).

59 Denys d'Halicarnasse, *Opuscules rhétoriques. Tome III. La composition stylistique*, VI, 11, 13 (traduction modifiée par nos soins).

60 Cicéron, *De l'orateur*, III, XLIX, 190 : « *"Hanc igitur" Crassus inquit "ad legem cum exercitatione tum stilo, qui et alia et hoc maxime ornat ac limat, formanda nobis oratio est. Neque tamen hoc tanti laboris est, quanti videtur, nec sunt haec rhythmicorum aut musicorum acerrima norma dirigenda; efficiendum est illud modo nobis, ne fluat oratio, ne vagetur, ne insistat interius, ne excurrat longius, ut membris distinguatur, ut conversiones habeat absolutas* ».

61 Quintilien, *Institution oratoire*, V, XII : « [...] *nos, qui oratorem studemus effingere, non arma, sed tympana, eloquentiae demus ?* » (nous traduisons).

62 Strabon, *Géographie*, XV, I, 42.

dans la lignée de Pythagore et de Platon, les rhétoriciens latins considèrent qu'il faut s'en servir afin d'éduquer le public, et non de le séduire par des artifices visuels ou sonores qui ne font que feindre, en les révélant à l'extrême, les émotions que l'orateur ou l'artiste doit s'évertuer à communiquer avec rigueur, voire austérité.

L'auditoire lui-même n'échappe pas, d'ailleurs, à la critique : les bruits et les sons qu'il produit lorsqu'un discours est efficace (autrement dit, lorsque l'activité mnémotechnique a fonctionné) sont tout aussi répréhensibles du point de vue de l'art rhétorique : dans une lettre à Maxime, Pline le Jeune écrit qu'« il ne manque à ces sortes de chansons [c'est-à-dire, la mauvaise rhétorique] que des applaudissements, ou plutôt des cymbales et des tambours : certes, les hurlements (on ne peut employer un autre terme pour désigner cette louange inconvenante même pour le théâtre), il y en a largement en excès⁶³ ».

La rhétorique latine préfère donc sacrifier l'efficacité mnémotechnique de la percussion instrumentale pour des raisons morales, afin de ne pas dénaturer l'expression de sentiments nobles, en particulier en cherchant constamment à distinguer l'orateur de l'acteur⁶⁴. Il importe donc d'user de la percussion à bon escient, et de l'utiliser par d'autres moyens que ceux que présupposent sa basse matérialité instrumentale, ou ses effets sonores brutaux. La seule façon d'éviter ces écueils se trouve dans le langage lui-même, qui demeure la meilleure manière de percuter l'âme. Dans *L'orateur*, Cicéron rapporte l'appréciation élogieuse que Socrate, dans le *Phèdre*, exprime à propos de Périclès, qui avait « su, ce qui est le plus important de l'éloquence, par quel mode de langage chaque partie des âmes pouvait être ébranlée (*pello*)⁶⁵ ». Après Périclès, ajoute Cicéron, le deuxième orateur grec à maîtriser l'art oratoire est Démosthène⁶⁶, qui hérite surtout de l'éthique de Platon.

En somme, tour à tour adjuvantes, ridicules, violentes ou immorales, les percussions dans la rhétorique grecque et latine ne relèvent pas seulement de l'artifice visuel ou sonore : elles concourent au processus de mémorisation. En le reproduisant métaphoriquement ou matériellement, avec régularité ou par une occurrence unique, elles renforcent la spatialisation mentale du discours à des fins mnémotechniques. De ce point de vue, elles correspondent bien à ce que Marie Formarier nomme des « marqueurs paralinguistiques de segmentation⁶⁷ », c'est-à-dire des procédés propres à scander un discours sans prendre part au rôle que la parole joue dans la stratégie discursive. Mais plus encore, elles brisent la monotonie du langage en constituant une alternative à son déroulement irréductiblement linéaire : en un instant, elles

63 Pline le Jeune, *Lettres. Tome II*, 14 : « *Plausus tantum, ac potius sola cymbala, et tympana illis canticis desunt : ululatus quidem (neque enim alio vocabulo potest exprimi theatris quoque indecora laudatio) large supersunt* ».

64 Sur la distinction entre l'orateur et l'acteur, voir Dupont, 2000.

65 Cicéron, *L'orateur*, IV, 15 : « [...] *gnarumque, quod est eloquentiae maximum, quibus orationis modis quaeque animarum partes pellerentur* ».

66 Voir *ibid.*, VII, 24 : « *Sed ego idem, qui in illo sermone nostro qui est expositus in Bruto multum tribuerim Latinis, vel ut hortarer alios vel quod amarem meos, recordor longe omnibus unum me anteferre Demosthenem, quem velim accommodare ad eam quam sentiam eloquentiam, non ad eam quam in aliquo ipse cognoverim* ».

67 Formarier, 2011.

peuvent inscrire un souvenir dans la mémoire plus durablement que le ferait une longue démonstration.

Peut-on, toutefois, comprendre les effets percussifs mnémotechniques indépendamment des effets de prononciation (une partie de l'*actio* chez Cicéron ; *pronuntiatio* dans la *Rhétorique à Hérennius* et chez Quintilien) qui caractérisent l'activité oratoire, et en particulier son environnement visuel et sonore ? On l'a vu, les orateurs ne renoncent pas à déclencher les effets mnémotechniques et performatifs des percussions, qu'ils s'efforcent de produire par d'autres artifices sonores : effets de modulation de la voix, articulation, déplacements (parfois sur un lieu surélevé, comme les Rostres à Rome), variation du volume sonore et du débit du langage – autant de facteurs qui participent activement de ce que doit être l'*actio* ou la *pronuntiatio*, l'ultime tâche que, selon Cicéron, l'orateur idéal doit maîtriser⁶⁸. Il en va de même des gestes percussifs : Quintilien déconseille d'en effectuer, au motif qu'ils relèvent de l'art du comédien, mais il recommande, selon la situation, de simuler un claquement des mains, sans produire de son. Il en résulte que le fait que l'orateur utilise des accessoires n'exerce aucune fonction dans son efficacité performative. En revanche, l'efficacité du geste redouble l'efficacité du son, et participe de ce que Jean-Claude Schmitt nomme « le modèle d'un espace civique du geste⁶⁹ » propre à l'Antiquité. Au sein de cet espace, se servir de l'art de la mémoire lors de la profération du discours ne suppose pas seulement d'exploiter des artefacts du langage, de la sonorité et de l'imagination. Discourir est en effet un phénomène social, qui produit et exploite des images et des sons en partant du principe qu'il est possible de frapper le public grâce à des compétences oratoires, et donc d'inscrire durablement le discours dans l'imaginaire collectif.

Bibliographie

1. Sources

- ANONYME, *Rhétorique à Hérennius*, trad. fr. Guy Achard, Paris, 1989.
 ARISTOPHANE, *Cavaliers*, trad. fr. Hilaire Van Daele, Paris, 1923.
 ARISTOTE, *De l'âme*, trad. fr. Pierre Thillet, Paris, 2005.
 ARISTOTE, *De la mémoire et de la réminiscence*, in *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. fr. Pierre-Marie Morel, Paris, 2000.
 ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. Barbara Gernez, Paris, 2002.
 ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. fr. Pierre Chiron, Paris, 2007.
 ARISTOTE, *Topiques*, trad. fr. Jacques Brunschwig, Paris, 2003.
 CICÉRON, *De l'orateur*, trad. fr. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, 1930.
 CICÉRON, *De l'orateur*, trad. fr. Henri Bornecque, Paris, 1956.

68 Cicéron, *De l'invention*, I, VII, 9 : « *Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea, quam Aristoteli visam esse diximus ; partes autem eae, quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant ; dispositio est rerum inventarum in ordinem distribution ; elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accommodation ; memoria est firma animi rerum ac verborum ad inventionem perceptio ; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio* ».

69 Schmitt, 1990, p. 33.

- CICÉRON, *Tusculanes*, trad. fr. Jules Humbert, Paris, [1931] 2003.
- CICÉRON, *Pour T. Annius Milon*, trad. fr. André Boulanger, Paris, 1999.
- CICÉRON, *L'orateur*, trad. fr. Albert Yon, Paris, 1964.
- CICÉRON, *De l'invention*, trad. fr. Guy Achard, Paris, 1923.
- CONSULTUS FORTUNATIANUS, *Ars rhetorica*, in HALM, Carolus, *Rhetores latini minores*, Leipzig, 1863.
- DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques. Tome i. Les Orateurs Antiques*, trad. fr. Germaine Aujac, Paris, 1978.
- DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques. Tome iii. La composition stylistique*, trad. fr. Germaine Aujac et Maurice Lebel, Paris, 1981.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, 1999.
- HORACE, *Épîtres*, trad. fr. François Villeneuve, Paris, 1934.
- JUVÉNAL, *Satires*, trad. fr. Olivier Sers, Paris, 2002.
- PLATON, *Protagoras*, trad. fr. Frédérique Ildefonse, Paris, 1997.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. fr. coll., Paris, 1951-1985.
- PLINE LE JEUNE, *Lettres. Tome ii*, trad. fr. Hubert Zehnacker, Paris, 2009.
- PLUTARQUE, « Vie de Nicias », in *Vies parallèles*, trad. fr. François Hartog, Paris, 2001.
- PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, trad. fr. Henri Lebègue, Paris, 1952.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. fr. Jean Cousin, Paris, 1976.
- STRABON, *Géographie*, trad. fr. François Lasserre, Paris, 2003.

2. Études

- BAROIN, C., 2007, Techniques, arts et pratiques de la mémoire en Grèce et à Rome, dans *Mètis*, 5, Paris-Athènes, p. 135-160
- BAROIN, C., 2010, *Se souvenir à Rome. Formes, représentations et pratiques de la mémoire*, Paris.
- BLUM, H., 1969, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim.
- CHIRON, P., 2010-2011, Les *côla* en rhétorique : respiration, sens, esthétique, dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 84, p. 31-50.
- COLLECTIF, *Geste de la main, Mouvement de la voix, Musique et gestualité de l'Antiquité à l'âge classique*, Actes du colloque organisé par Raphaëlle Legrand, Astrid Deschamps-Dercheu, Anne-Zoé Rillon-Marne et Suzanne Kassian, qui s'est tenu à l'Université Paris-Sorbonne le 5 mars 2018 (à paraître).
- DUPONT, F., 2000, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris.
- ERNOU, A. et MEILLET, A., 1967, *Dictionnaire étymologique de la Langue latine*, Paris.
- FORMARIER, M., 2011, Rythme et persuasion chez Cicéron - Qu'est-ce que le rythme latin ?, dans *Rhuthmos*, 9 janvier 2011, en ligne (URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article251>).
- FORMARIER, M., 2014, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Turnhout.
- LEGRAS, B., 2008, Violence ou douceur. Les normes éducatives dans les sociétés grecque et romaine, dans *Histoire de l'éducation*, 118, p. 11-34.
- MICHEL, R., 2017, *Les lectures antiques de l'Oreste d'Euripide*, Rennes.

- ROSSI, P., [1960] 1993, *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, trad. fr. Patrick Vighetti, Grenoble.
- SCHMITT, J.-C., 1990, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris.
- SCHMITT, J.-C., 2016, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris.
- SIMONDON, M., 1982, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du v^e siècle avant Jésus-Christ*, Paris.
- TOCCO, F., 1889, *Le opere latine di Giordano Bruno, esposte e confrontate con le italiane*, Florence.
- VILLACÈQUE, N., 2014, Brailler, se débrailler. La rhétorique de l'outrance, le théâtre et la démocratie athénienne, dans V. Huet et F. Gherchanoc (dir.), *De la théâtralité du corps aux corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest, p. 23-35.
- VIRENQUE, N., 2019, D'une pensée à un art de la mémoire, dans É. Delassus et S. Lopez-Jacob (dir.), *Il pleut sur la ville. Colloque de philosophie sur la mémoire*, Paris, p. 67-102.
- YATES, F., [1966] 1975, *L'art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Paris.