

LA FLÛTE, LE GÉNÉRAL ET L'ESCLAVE: ANALYSE DE CERTAINES MÉTAPHORES RHÉTORIQUES CHEZ FRONTON

PASCALE FLEURY

QUI VEUT APPROCHER la théorie rhétorique de Fronton bute sur la quasi-absence, dans la *Correspondance*, d'exposés purement théoriques et doit en conséquence fonder sa recherche sur l'analyse des multiples expressions imagées qui remplacent les explications traditionnelles. Outre ce manque de théorisation formelle auquel s'ajoute l'état extrêmement lacunaire du corpus,¹ la lecture claire de la théorie rhétorique frontonienne est encore entravée par la dynamique complexe du seul ouvrage conservé. Ainsi, bien que Fronton soit en premier lieu un rhéteur et un avocat, la correspondance ne traite que très peu de l'éloquence judiciaire et civique. Dans ses lettres, Fronton est tuteur de princes, mais aussi formateur d'hommes de lettres; cette double nature de Marc-Aurèle, dirigeant et érudit, explique en partie, non seulement les divergences de Fronton avec la tradition, mais aussi la théorie rhétorique nuancée proposée par le rhéteur.

La rhétorique impériale possède en effet, dans la pensée frontonienne, sa propre dynamique, qui ne semble posséder aucun lien avec la classification traditionnelle en genre et en style. Ainsi, on peut observer dans les rôles attribués au César cette nette distorsion des fonctions habituellement attribuées à l'orateur:

ea metum incutit, amorem conciliat, industriam excitat, impudentiam extinguit, virtutem cobortatur, vitia comfusat, mulcet, docet, consolatur (Ad V. 2.9).²

nam Caesarum est in senatu quae e re sunt suadere, populum de plenisque negotiis in contione appellare, ius iniustum corriger, per orbem terrae litteras missitare, reges exterarum gentium compellare, sociorum culpas edictis coercere, bene facta laudare, seditiones compescere, feroce territare (De el. 2.6).³

Au contraire de ce que Cicéron (*Or. 69*), Quintilien (3.5.2) et les autres théoriciens recommandent, l'orateur impérial ne doit pas informer, émouvoir,

¹ On sait en effet que le seul manuscrit de la correspondance, divisé en deux et palimpseste, fut gravement endommagé par l'utilisation de produits chimiques visant à rendre la lecture plus aisée. Pour l'historique de ce manuscrit, le lecteur se référera à l'excellente synthèse de M. P. J. van den Hout dans son édition de 1988. Nous utilisons le texte et les divisions de cette dernière édition en employant les abréviations suivantes: *Ad M.: Ad Marcum Caesarem et invicem; Ad Ant.: Ad Antoninum Imperatorem et invicem; Ad V.: Ad Verum Imperatorem et invicem; De el.: De eloquentia.*

² "Elle (*sc.* la rhétorique) suscite la peur, procure l'amour, excite le zèle, éteint l'imprudence, encourage la vertu, abat les vices, apaise, informe, rassure."

³ "En effet, il revient aux empereurs de soutenir au Sénat des décisions utiles, de haranguer le peuple à propos de diverses affaires, de redresser une loi injuste, d'envoyer des lettres à travers le monde, de s'adresser aux rois des nations extérieures à l'Empire, de réprimer par des édits les fautes des alliés, de louer leurs bonnes actions, d'arrêter les séditieux, d'épouvanter les foygueux."

charmer (*docere, mouere, delectare*), mais bien apaiser, informer et rassurer, toutes actions qui rendent l'auditeur passif. En effet, l'évacuation de la nécessité d'émouvoir et de charmer pour convaincre l'auditoire transforme les *officia* de l'orateur ou, du moins, de l'orateur impérial: il n'est plus besoin de prouver l'utilité ou l'honnêteté d'une opinion, d'une action, d'une loi; la parole de l'empereur remplit plus un rôle de contrôle ou d'encouragement que de persuasion. Pour le César, la théorie de la parole ne peut se réduire à une question de style ou de genre; elle se situe dans une sphère qui l'affranchit des limitations imposées par le public ou le sujet.

Nous nous proposons donc, dans cet article, d'une part, de clarifier la définition et la perception frontoniennes de l'orateur impérial à travers l'analyse des métaphores musicale et militaire et, d'autre part, de montrer, grâce à l'image de l'esclavage, comment Fronton tend à assujettir l'empereur au joug de la rhétorique triomphante. Cette conception particulière s'enracine dans la métaphore de la flûte et de la trompette.⁴

I. LA FLÛTE

L'expression la plus complète de l'image de la trompette et de la flûte émerge d'une lettre fragmentaire (*Ad M. 3.1.1*) dont seule la fin nous a été conservée:

*†verborum honestatur, fit plane in pudens atque in pudica. denique idem tu, quom in senatu vel in contione populi dicendum fuit, nullo verbo remotiore usus es, nulla figura obscura aut insolenta: ut qui scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tibiarum, in quibus minus est soni, plus difficultatis.*⁵

La comparaison semble claire: la trompette incarnerait l'éloquence impériale qui se doit d'être explicite, inaltérée par des mots ou des figures abstruses; la

⁴Cette image a été analysée par Pennacini 1974: 107–126, dont nous reprenons, en partie, le raisonnement et les conclusions, en les nuançant notamment par les critiques de Soverini 1994: 927–941. L'analyse de Pennacini sert en fait une démonstration sur l'emploi des néologismes et des archaïsmes chez Fronton. Les observations plus générales que nous voulons faire dépassent le cadre de l'étude de Pennacini.

⁵[...] des paroles est honorée, elle devient franchement impudente et indécente. Finalement, toi de même, lorsque au Sénat ou devant l'assemblée du peuple, il t'a fallu parler, tu n'as fait usage d'aucun mot trop recherché, d'aucune figure obscure ou insolite: comme un homme qui sait que l'éloquence d'un César doit être semblable à une trompette, non pas aux flûtes, qui possèdent moins d'éclat, mais plus de difficultés." Le terme employé par Fronton, *remotior*, pourrait désigner un éloignement dans le temps et ainsi faire référence aux archaïsmes. Nous préférons traduire par "recherché" qui nous semble inclure à la fois ce type de vocables (les archaïsmes) bien précis et l'ensemble de la théorie du mot juste. Quant aux deux adjektifs, *obscurus* et *insolens*, Soverini (1994: 927) conclut à leur valeur strictement péjorative sur la base d'une tradition rhétorique qui utilise uniformément ces deux termes pour critiquer des styles ou des mots condamnables. Cependant l'ensemble des références données par Soverini renvoie bien souvent à des passages d'auteurs anciens discutant l'usage d'archaïsmes. Fronton étant lui-même tenu pour un archaïsant décrié, les deux adjektifs ne sauraient prendre la même valeur sous sa plume que sous celle d'un Cicéron ou d'un Quintilien. La notion d'*obscuritas* semble même être employée de façon laudative dans la lettre *Ad. V. 2.15*.

flûte symboliserait par conséquent une éloquence ornée de mots et de figures complexes, caractérisée par sa difficulté. Constituant la fin de la lettre, cette image devait, selon une habitude frontonienne, être précédée d'une mise en contexte large qui expliquait chaque terme comparé; la perte de ce début rend hasardeuse l'interprétation de l'image seule. En effet, quoiqu'en apparence limpide, la signification des termes employés et des conceptions sous-entendues demeure incomplète. La présence, à l'intérieur du corpus, d'autres mentions ou évocations de la flûte et de la trompette permet toutefois d'éclaircir quelque peu les concepts évoqués par l'image citée:

1. *meministi autem tu plurimas lectiones, quibus usque adhuc versatus es, comoedias, Atellanas, oratores veteres, quorum aut pauci aut praeter Catonem et Gracchum nemo tubam inflat; omnes autem mugiunt vel stridunt potius (Ad M. 3.17.3).⁶*
2. *hoc indicat loqui te quam eloqui malle, murmurare potius et friguttire quam clangere (De el. 2.13).⁷*
3. *"multi murmurantium voculis in luco eloquentiae oblectantur." Ennium deinde et Accium et Lucretium ampliore iam mugitu personantis tamen tolerant. at ubi Catonis et Sallustii et Tulli tuba exaudita est, trepidant et pavent et fugam frustra mediantur (De el. 4.4).⁸*
4. *aliena eloquentes imperitabant ut tibiae sine ore alieno mutae erant (Ad V. 2.11).⁹*

Pour définir la trompette, Fronton l'oppose, en général, à un groupe d'éléments. Dans le premier extrait, *mugiunt* et *stridunt* s'opposent à *tubam inflat*, dans le second, *murmurare* et *friguttire* à *clangere*, dans le troisième extrait, *tuba exaudita* est défini en négatif par *murmurantium* et *mugitu*. Bien que le quatrième extrait ne mentionne que la flûte, la mise en contexte amenant l'image fournit des termes du même bassin sémantique que les précédents. En effet, avant le passage apparaît une série d'*exempla* tirés de l'histoire républicaine et impériale coupés en leur milieu par une énonciation ferme: *item plerique ante parentes vestros propemodum infantes etelingues principes fuerunt qui de rebus militiae a se gestis nibilo magis loqui possent quam galeae loquuntur.*¹⁰ Cette affirmation, entourée d'exemples, est renforcée par un regroupement d'images que vient clore la comparaison de la flûte.

⁶ "Rappelle-toi les très nombreuses lectures auxquelles tu t'es jusqu'à maintenant appliqué, les comédies, les Atellanes, les orateurs anciens parmi lesquels très peu, voire aucun hormis Caton et Gracchus, n'ont entonné la trompette; mais tous ont beuglé, ou plutôt grincé."

⁷ "Cela montre que tu préfères bavarder que parler, murmurer et bredouiller plutôt que sonner la trompette."

⁸ "Dans le bois de l'éloquence, beaucoup sont charmés par les chuchotements de ceux qui murmurent.' Ils supportent cependant Ennius, Accius et Lucrèce et leurs voix retentissent pourtant d'un grondement plus ample. Mais lorsque la trompette de Caton, de Salluste et de Tullius retentit, ils tremblent, ont peur et prennent la fuite en vain."

⁹ "Ils commandaient en parlant par autrui comme des flûtes qui, sans la bouche d'autrui, sont muettes."

¹⁰ "De même, la plupart des princes avant vos parents furent à peu près des novices et de piètres orateurs qui ne pouvaient pas plus parler de leurs exploits militaires que ne parlent leurs casques."

Parfaire ainsi une démonstration, la terminer par une image qui incarne l'essence du propos constitue l'un des procédés frontoniens les plus prisés; nous pouvons donc présupposer que le concept de la flûte englobe les termes *infantes* et *elingues*.

Le parallèle effectué par Fronton en *Ad M. 3.1.1* (*ut qui scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tibiarum, in quibus minus est soni, plus difficultatis*), nous amène à croire, au premier abord, que la flûte représente une éloquence à l'opposite de celle qu'évoque la trompette; dans le cadre de cette hypothèse, les termes qui sont opposés à la trompette dans les divers autres extraits définiraient l'éloquence-flûte. Le champ sémantique de la flûte possède cependant en lui-même des caractéristiques antithétiques. En effet, *friguttire* et *murmurare* suggèrent un filet de voix inaudible, alors que *mugire* et *stridere* impliquent un son fort—l'un grave, l'autre aigu—souvent attribué à des animaux. Par le rapprochement de ces deux extrêmes, Fronton semble suggérer un même concept: l'impossibilité de transmettre un message parce que le véhicule de communication possède trop ou trop peu de force. Selon la lettre *Ad M. 3.1.1*, l'incapacité de transmission serait due à l'usage, dans le discours, de mots trop recherchés, de figures insolites. Peut-être retrouve-t-on, dans les termes employés pour décrire la flûte, la représentation de ces deux caractéristiques? *Murmurare* et *friguttire* décriraient les procédés littéraires incompréhensibles alors que *mugire* et *stridere* évoqueraient les ornementations criardes, c'est-à-dire les figures trop peu naturelles pour passer inaperçues.

Cependant, cette opposition apparente doit être nuancée par l'examen plus attentif des deux extraits dans lesquels Fronton complète la signification de la référence à la flûte en confrontant ce type d'éloquence avec divers noms d'auteurs censés la représenter: les auteurs de comédies et d'Atellanes ainsi qu'Ennius, Accius, Lucrèce et tous les orateurs.¹¹ Font exception, parmi les orateurs, Gracchus, cité dans le premier passage, Salluste et Cicéron, nommés dans le troisième, et Caton, mentionné dans les deux: tous ceux-là incarnent manifestement l'éloquence-trompette. Nous savons, par ailleurs, que les influences de Fronton—pour les archaïsmes et le style notamment¹²—ne se réduisaient pas aux quatre prosateurs qui ont entonné la trompette, mais que son canon comprenait aussi Plaute, auteur de comédies, Labérius, Ennius et Accius. Il serait donc hâtif de conclure, sur la base des termes choisis pour la désigner, que l'étiquette d'éloquence-flûte est péjorative. De la comparaison des deux listes d'auteurs ressort cependant l'impression que la flûte évoque plus volontiers la poésie et la trompette, une prose rhétorique.

¹¹ Michel (1993: 11) suggère que ces diverses listes d'auteurs sont constituées de gradation. Selon lui, ces énumérations représentent le cursus de lecture de l'apprenti-orateur. Ainsi, le débutant étudierait successivement les auteurs de comédies, d'Atellanes, les auteurs anciens, les poètes épiques, puis les orateurs; l'aboutissement du cheminement serait la lecture de Cicéron. Le raisonnement n'est sans doute pas faux à la lumière des autres passages concernant le canon de Fronton, mais les présentes énumérations ne laissent pas entendre une telle gradation.

¹² Marache 1952: *passim*.

On ne s'étonnera pas de retrouver ici ces deux instruments: l'opposition de la flûte et de la trompette n'est certes pas étrangère à la littérature antique. Horace, dans l'*Art poétique* (202–203), conçoit cette rivalité comme nouvelle: *tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque*. La flûte fut donc, à une époque, grêle et simple, d'une simplicité semblable à celle de la trompette. Martial associe clairement la trompette à la tragédie et à l'épopée, à la gravité et à l'austérité (8.3.13–18; 8.55.4; 10.64.4; 11.3.8), et sa propre oeuvre à une flûte pastorale (*avenna*, 8.3.21–22). Les qualificatifs attribués chez Apulée (*Flor.* 17.10) à la trompette (*tuba rudore torvior*) et à la flûte (*tibia questu delectabilior*) révèlent un antagonisme flagrant: la flûte délecte, la trompette ordonne. L'expression la plus achevée de cette conception se trouve chez Aulu-Gelle; en 1.11, dans un passage consacré aux vertus de la flûte dans les combats,¹³ l'auteur caractérise en effet les rôles attribués à la flûte et à la trompette: la première modère et constraint les esprits,¹⁴ la seconde les excite et les stimule. Toutes deux peuvent cependant servir—et ont effectivement servi—à commander des troupes, l'une par la délectation, l'autre par la clarté de l'ordre. Replacée dans une réalité rhétorique et frontonienne, cette conception semble insinuer que la flûte symbolise un type de discours dont les moteurs principaux sont le charme et la délectation, orné de mots et de figures recherchés, adressé à un auditoire restreint et donc inconciliable avec les réalités du pouvoir impérial. La trompette, symbolisant le discours utilitaire du César, basé sur la clarté, la communication rationnelle de l'information et l'ordre, viserait un large auditoire (Pennacini 1974: 126).

Nous savons par ailleurs que le rhéteur, s'il préconise le discours clair et dépouillé pour le César, s'attache lui-même à une éloquence ornée et fleurie d'images. Ainsi, l'éloquence de Fronton, selon la correspondance conservée, se rapproche plus de la flûte que de la trompette. Le problème se pose alors de savoir pourquoi, dans certaines de ces images musicales, la flûte est parfois associée à des valeurs négatives, parfois à des valeurs éminemment proches de la trompette. Ainsi, dans le *De orationibus* 14, le rhéteur n'utilise ni les verbes, ni les caractéristiques attribués ci-haut à la flûte: *omnis personet tibia sonora, si possit, ut hebetatiorem linguam sonantiorem*.¹⁵ Fronton, par cette simple mention, efface toute connotation péjorative que pouvait avoir la flûte et la place dès lors sur le même plan que la trompette: la flûte peut, tout comme la trompette, être sonore, agissante, résonnante.

¹³ Aulu-Gelle mentionne aussi dans ce passage Gracchus et l'utilisation qu'il faisait de la flûte pour calmer ou enflammer son débit oratoire.

¹⁴ Remarquons cependant que la flûte n'avait pas seulement des vertus modératrices dans la conception antique. Ainsi, Quintilien (1.10.32–33) mentionne à la fois les répercussions bénéfiques de la flûte et l'irrationalité de l'excitation qu'elle produit. Nous trouvons ce double aspect chez Platon *Resp.* 399d, où la flûte est considérée comme l'instrument capable d'inciter le soldat à la guerre et le croyant à la prière. Dans les *Odes* 3.21.18–19, Horace associe même la musique de la flûte avec la perte de la raison.

¹⁵ “Que tout retentisse aux accents de la flûte sonore, si possible, pour que tu rendes plus retentissante une langue plus émoussée.”

Il existe toutefois une différence manifeste entre les deux concepts. Nous avons remarqué que Fronton oppose à la trompette toujours deux termes. Ces paires d'opposés semblent être placées en gradation plutôt que mises sur le même plan (*omnes autem mugunt vel stridunt potius, De el. 2.13*). On pourrait donc conclure à l'existence chez Fronton de trois niveaux à l'intérieur de l'image de la flûte et de la trompette: le premier serait décrit par les termes *murmurare* (cf. citations 2 et 3) et *stridere* (cf. citation 1), le second, par *friguttire* (cf. citation 2) et *mugire* (cf. citations 1 et 3), le dernier enfin, par *inflare* (cf. citation 1), *clangere* (cf. citation 2) et *exauditum esse* (cf. citation 3). De plus, l'opposition entre *loqui* et *eloqui*, dans le *De eloquentia* 2.13 (cf. citation 2), semble suggérer une différence de ton. En effet, *loqui* évoque plus le ton de la conversation devant un public restreint, alors qu'*eloqui* suppose la prononciation d'un discours. Notons que *loqui* fait spécifiquement référence, dans cette lettre, aux discussions philosophiques alors qu'*eloqui* rappelle la grande éloquence qui doit se parer de noblesse, de dignité, de charme et d'éclat: le terme *loqui* revêt donc, dans ce contexte, une valeur particulièrement péjorative, mais montre bien, par ailleurs, une différence de tonalité.¹⁶

Cette dualité dans la parole qui oppose dialectique et rhétorique est fréquente dans le corpus frontonien; on la retrouve ainsi dans une autre métaphore auditive: *dialecticorum verbis scribat, suspirantem, tussientem immo Iovem scripserit, non tonantem* (*De el.* 2.16).¹⁷ Cette assertion révèle que, d'une part, la dialectique n'est pas un mode approprié pour trouver le mot juste et que, d'autre part, le dialecticien emploie un degré inférieur de l'art oratoire. À ce type de métaphore, nous pouvons joindre un autre passage relatif au tonnerre: *ne fulmen quidem aequa terreret, nisi cum tonitru caderet* (*Ad V.* 2.8),¹⁸ qui vise à montrer que l'action accompagnée par la parole a plus de force et que, dépourvue de narration, l'action est incomplète. Ainsi, si l'on rapproche les deux citations, le dialecticien dépouillerait l'éclair de son bruit naturel, le rendant par conséquent incomplet, voire absurde. Les parallèles entre l'éloquence et les balbutiements d'un enfant, entre Achille et Philoctète (*De el.* 2.8), entre Platon, Xénophon, Antisthène et Diodore et Alexinus, entre Roscius et Tasurcus, entre la nage du dauphin et celle de la grenouille, entre le vol de l'aigle et celui de la caille (*De el.* 2.13), entre Jupiter tonnant et Jupiter toussant (*De el.* 2.16), entre navigation à la voile et propulsion à la rame ou à la misaine (*Ad Ant.* 1.2.5), tous ces parallèles montrent que le mode dialectique, en plus d'échouer bien souvent à reproduire par le langage la juste réalité, est inférieur à la rhétorique. Ainsi, on peut rapprocher ces images de mouvements saccadés des sons les plus insignifiants qui composent en partie l'image de la flûte; nous serions dès lors en présence de deux niveaux

¹⁶ Soverini (1994: 941), en suivant un tout autre raisonnement, conclut également que *mugire* et *stridere* expriment une différence de ton.

¹⁷ "S'il avait écrit avec les mots des dialecticiens, il aurait écrit Jupiter soupirant ou, mieux encore, toussant, et non tonnant."

¹⁸ "Et même la foudre ne serait pas aussi effrayante, si elle ne tombait avec le tonnerre."

à l'intérieur du concept de la flûte et d'une trompette monolithique, apanage de l'empereur.

Pennacini classe d'une tout autre manière ces trois niveaux. En invoquant l'association cohérente des verbes et des instruments chez les auteurs anciens, le savant avance que cette gradation représenterait la conception frontonienne des styles: le style simple correspondrait à la flûte, aux murmures, aux grincements, et les deux autres niveaux représenteraient deux types de style sublime, l'un inférieur, correspondant à la poésie épique (Ennius, Accius, Lucrèce), l'autre supérieur, prosaïque et rhétorique (Caton, Gracchus, Salluste, Cicéron),¹⁹ il n'existerait donc pas de style moyen chez Fronton. Cette conception, comme on le voit, aborde la métaphore de la trompette et de la flûte du point de vue du produit littéraire. Or, il semble évident que, d'une part, les caractéristiques de la flûte, sa difficulté, sa recherche excluent une classification dans le style simple et, d'autre part, la métaphore telle que présentée se concentre plus sur le type d'orateur que sur la pièce littéraire achevée. Par ailleurs, la théorie de Pennacini ne prend pas en compte les associations mouvantes entre les verbes et les instruments. En effet le verbe *mugire*, utilisé par Fronton pour qualifier la flûte, est employé bien davantage pour qualifier l'action de la trompette que de la flûte dans la littérature antique (par exemple, Ennius *apud Varr. Ling.* 8.104; Virgile *En.* 8.526; Lucrèce 4.544). Cette fréquente association permettrait de classer le deuxième niveau frontonien sous l'étiquette de la trompette plutôt que sous celle de la flûte. Cependant, l'utilisation des verbes pour décrire les sons de la trompette et de la flûte ne révèle pas de préférences particulières: *mugire* est parfois utilisé avec *tibia* (Stace *Theb.* 6.120–121), *stridere* (Silius Italicus 5.189; Lucain 1.432) et *murmurare* (Silius Italicus 5.12) avec *tuba* alors qu'il n'existe aucune occurrence de l'emploi de *murmurare* pour désigner le son de la flûte. Comme nous l'avons vu, même chez Fronton, la distinction lexicale entre flûte et trompette n'est pas toujours nette. Il est donc impossible de construire une nomenclature des styles en se fiant aux verbes utilisés, qui, comme on le voit, ne possèdent pas d'emploi traditionnellement fixé.

Pour Droz (1885: 19), la trompette est représentative du genre délibératif. Il est vrai que l'éloquence des Césars se doit d'être un outil de communication efficace, clair et impératif; une éloquence en fait qui, dans une classification traditionnelle, correspondrait probablement au style moyen et au genre délibératif. Or, le genre délibératif est de moins en moins pratiqué sous l'empire. L'éloquence impériale en conserve certes quelques aspects, mais la concentration du pouvoir rend la délibération somme toute superficielle. Quant au style simple, il est associé par Fronton au genre judiciaire qui ne peut en aucune manière avoir comme porte-étendard la flûte ou la trompette.²⁰ La flûte pourrait, à la rigueur, entrer

¹⁹ Pennacini (1974: 109–111), Schmitt (1934: 39 et 52), et van den Hout (1999: 94) croient aussi que la trompette est l'instrument-étendard du *genus sublime*.

²⁰ *denique cum aequa tres quasi formulae sint orationis, ἴσχυόν, μεσόν, ἀδρόν, prope nullus in epidicticis τῷ ἴσχυό locus, qui est in dictis multum necessarius. omnia ἐν τῷ ἐπιδεικτικῷ ἀδρῷ dicenda, ubique*

dans le cadre de l'épidictique; ainsi, la difficulté de l'un se conjuguerait à la difficulté de l'autre; le style élevé préconisé pour l'épidictique n'exclurait aucun des attributs de l'instrument. Cependant, l'image élaborée par Fronton semble assez claire et cohérente, intimement liée à la vision de l'orateur, pour y voir un portrait des utilisations impériales ou quotidiennes de la rhétorique; la division en genre, au contraire, exige une définition en corrélation avec un public cible et une dynamique claire. Il est dès lors évident que la vision traditionnelle des genres et la classification par style chez Fronton sont inconciliables avec l'image de l'éloquence-trompette: le rôle de l'empereur, même le plus bienveillant, n'est pas de persuader du bien, mais d'appliquer le bien.

On pourrait donc supposer que la comparaison et la confrontation de la flûte et de la trompette évoqueraient une classification de ton. L'image, qui d'ailleurs se fonde sur un comparé musical, était propre à représenter ce qu'il y avait de plus auditif dans l'éloquence. La trompette, par son essence militaire et impérieuse, représente vraisemblablement le ton du discours politique qui engage à l'action comme l'instrument engage au combat; la flûte, en maintes occasions religieuse, civique, persuasive par son charme, correspondrait à un discours d'art exprimant des préoccupations plus esthétiques, voire plus éthiques, que politiques. Les termes *stridere* et *murmurare*, si l'on admet qu'ils décrivent le concept de la flûte, ne seraient pas employés dans un but de péjoration, mais pour signifier une modulation différente qui ne peut être utilisée dans un discours impérial. Ainsi, la flûte représenterait parfois un type de discours rejeté par Fronton—la dialectique—parfois un ton oratoire préconisé par le rhéteur, mais déconseillé pour l'éloquence impériale. La flûte peut donc recouvrir un ensemble de types et de tonalités d'éloquence, de la dialectique à la prose d'art, d'un discours à rejeter jusqu'à une éloquence à polir; cette ambivalence évoque les deux aspects de la flûte dans la littérature antique: la flûte orgiaque, mystique, déséquilibrée et la flûte ordonnatrice qui persuade par son charme. La dichotomie entre la flûte et la trompette est accentuée par l'exclusion qu'elle sous-tend: alors que l'éloquence-trompette est inaccessible à la masse des orateurs, l'éloquence-flûte, plus quotidienne, accessible, possède des bornes floues parce qu'elle est soumise aux interprétations entraînées par son utilisation.

II. LE GÉNÉRAL

Dans ses extrêmes, la comparaison de la flûte et de la trompette rappelle fort une image traditionnelle de la théorie littéraire qui comparait le sophiste à l'athlète

ornandum, ubique phaleris utendum, pauca τῷ μέσῳ χαρακτῆρι (*Ad M.* 3.17.3: "Ainsi, alors qu'il existe également trois formulations, pour ainsi dire, de discours, *le simple*, *le moyen* et *l'élévé*, il n'y a à peu près pas place dans l'épidictique pour *le style simple* qui est absolument nécessaire dans les actions judiciaires. Tout dans *le style épидictique* doit être dit *d'un ton élevé*, en tout lieu il faut l'orner, en tout lieu utiliser des décorations éclatantes; cela est rare pour *le style moyen*").

et l'orateur ou le philosophe au soldat.²¹ On trouve d'ailleurs, dans le corpus frontonien, une série d'images militaires qui utilisent ce schéma traditionnel pour consolider la vision de l'orateur impérial comme une figure solitaire et toute-puissante. Ainsi, l'équivalence première, qui, chez Cicéron et chez Quintilien, associait le soldat à l'orateur et le discours au duel, est remplacée par un parallèle entre l'orateur et le général, entre le discours et la bataille:

*ut principio ingrediendum, ut post principia ordo explicandus, ubi gravis per ballistas urguendum, ubi sanis argumentis res redintegranda, ubi gravioribus configendum, ubi immissis habenis eloquentia percursandum, quando orationi finienda receptui canendum (Ad V. 2.22).*²²

La mise en contexte de cette image a péri dans une lacune, mais l'imbrication de termes appartenant au double registre rhétorique et militaire (*ingredior, principia, ordo*) et de termes proprement rhétoriques (*eloquentia, oratio*) éclairent l'image de l'intérieur. Ainsi, dans ce passage comme en section 24 de la même lettre (*comitem tibi ad impetrandum adscisti exercitum, sed loquentem exercitum oratione pugnantem*),²³ l'orateur n'assume plus la charge de soldat, mais celle de général. Ces remarques, qui sont d'ailleurs modérées par quelques mentions de la supériorité absolue de Fronton comme maître de rhétorique,²⁴ découlent en majeure partie de la fonction dirigeante des deux Césars. En effet, la réalité de l'art oratoire avait évolué pour, en définitive, ne laisser qu'aux hauts gradés de l'Empire l'essence

²¹ Cic. *De inv.* 1.1, *Or.* 13.42; Quint. 5.7.8, 5.12.2, 8.3.2, 10.1.29–30, 10.1.106, 10.3.6, 11.3.145, 12.3.4; Tac. *Dial.* 10.5; Apul. *Flor.* 20.3; Aulu-Gelle 6.3.52. La comparaison se révèle souvent désavantageuse pour le sophiste à qui l'on reproche son amour de la phrase bien tournée. Chez Aulu-Gelle (5.1.1), le philosophe Musonius Rufus critique ses propres rangs en associant le philosophe quiorne trop ses discours à un joueur de flûte: *scias . . . neque illi philosophum loqui, sed tibicinem canere* (“sachez . . . qu'il n'y a pas là un philosophe qui parle, mais un joueur de flûte qui se produit”).

²² “La manière dont on doit assaillir, comment, après les premières légions, le rang doit se déployer, où il faut presser l'ennemi avec lourdes balistes, où il faut redresser la situation par des arguments sensés, où il en faut de plus solides pour pousser à la mêlée, où il convient de laisser courir l'éloquence, la bride sur le cou, à quel moment il faut sonner la retraite etachever son discours.”

²³ “Tu t'es adjoint comme allié pour arriver à tes fins une armée, mais une armée loquace qui se bat par les discours.”

²⁴ Dans la lettre à Vérus, Fronton se considère même, en deux occasions, comme le supérieur du général-orateur, position que lui donnait effectivement son rôle de précepteur. La première mention de cette conception met en parallèle le général vainqueur grâce à ses troupes et l'orateur victorieux grâce à son maître: *bellicae igitur tuac laudis et adoriae multos habes administros multaque armatorum milia undique gentium accita victoriam tibi admittuntur et adiuvant, eloquentiae virtus, ausim dicere, meo ductu, Caesar, meoque auspicio parta est*: “Ton mérite et ta gloire militaires ont de nombreux promoteurs et des milliers d'hommes en armes, appelés de toutes les nations, travaillent et aident à ta victoire; la vertu de l'éloquence, si j'ose dire, est née en toi sous ma conduite et mes auspices” (*Ad V. 2.3*). La seconde expression de cette opinion relève, semble-t-il, de l'esclavage que doit subir l'orateur de la part des doctes et présente Fronton comme un juge: *eas ego orationes ambas cum dextra laevaque manu mea gestarem, amplior mihi et ornatiō videbar daduchis Eleusine faces gestantibus et regibus sceptra tenentibus et quindecimviris libros adeuntibus*: “Pour ma part, j'ai pesé ces deux discours de la main droite et de la main gauche, je semblais être plus grand et plus honorable que les prêtres d'Éleusis portant les flambeaux, que les rois tenant le sceptre et que les quindecimvirs consultant les livres” (*Ad V. 2.25*).

de la rhétorique classique.²⁵ De fait, les derniers orateurs aptes à embrasser et à pratiquer tous les genres d'éloquence sont ceux qui possèdent le pouvoir de délibération, de juridiction et l'envergure de la louange et du blâme. L'orateur n'est donc plus, dans la réalité, un soldat parmi les soldats, mais une voix qui commande à ces soldats; de la même manière que le général-orateur commande à ses troupes, il ordonne son discours comme s'il planifiait une stratégie d'attaque. Le commandement militaire s'applique donc à la fois à l'auditoire et à la matière littéraire.

Dans la même veine, un autre groupe de métaphores militaires, évoluant essentiellement autour du personnage de Socrate, évoque les procédés ironiques du philosophe: *quando autem aperta arte congressus est? quando non ex insidiis abortus?* (*Ad M.* 3.16.2).²⁶ La métaphore est appuyée par une double mise en contexte: une suite de questions sur le style, les manières et les victimes du philosophe précède l'image, alors que l'énoncé plat du procédé (*εἰρωνεία*) la suit immédiatement. Évoquée par *adfari* quelques lignes plus bas, l'image s'épanouit à la fin de la digression relative à Socrate: *itaque non vineis neque arietibus errores adulescentium expugnabat, sed cuniculis subruebat.*²⁷ Le rapprochement entre ces métaphores et les images présentes dans la lettre à Vérus montre bien que, dans la pensée du rhéteur, l'orateur dirige les manoeuvres et que le combat-discours comme le combat-dialogue, même socratique, ne prennent plus la forme d'un duel, mais plutôt d'un siège. Considéré comme assiégeant, et non plus comme duelliste, l'orateur se doit d'utiliser une batterie de moyens d'attaque (*vineae, arietes, cunicula, ballistae*). Dans les deux groupes d'images militaires, l'orateur impérial et l'orateur philosophe sont investis de la même charge et supervisent, dirigent la mêlée, n'y participant que par bataillons interposés. Dans cette conception, le rôle de belligérants est dévolu aux figures de discours, aux mots, aux périodes.

Ce changement de vision est clairement identifiable dans la comparaison de la conscription:

ut ita dixerim, populo, sicut in bello, ubi opus sit legionem conscribere, non tantum voluntarios legimus, sed etiam latentis militari aetate conquerimus, ita ubi verborum praesidis opus sit, non

²⁵ Cf. Portalupi 1961: 39; Clarke 1966: 133; Pennacini 1974: 105. Beltrami (1907: 14) avance la nécessité d'une éloquence classique pour l'empereur.

²⁶ "Mais quand combattit-il à art découvert? Quand attaqua-t-il sans embuscade?"

²⁷ "C'est pourquoi il ne prenait pas d'assaut les erreurs des jeunes gens avec des baraques d'approche, ni des bâliers, mais il les sapait par des mines." Cette phrase de Fronton serait, selon Anderson 1993: 80, n. 71, le rappel de la métaphore platonicienne qui décrivait l'âme assiégée par les passions: *Resp.* 560c. Cependant, le passage platonicien, bien qu'évoquant un assaut, ne se révèle pas aussi précis que la métaphore frontonienne. De plus, la persistance des métaphores militaires à travers la tradition rhétorique nous empêche de conclure à cette filiation directe, bien que cette hypothèse soit séduisante: en effet, quoi de plus habilement retors pour un rhéteur que d'utiliser, en les pervertissant, les métaphores d'un philosophe comme armes contre la philosophie?

voluntariis tantum, quae ulro obvenerint, utemur, sed latentia eliciemus atque ad imperandum indagabimus (De el. 2.2).²⁸

L'évolution est claire: alors que les mots, dans la version traditionnelle de l'image, faisaient partie de la panoplie de l'orateur, ils deviennent ici les soldats à enrôler. Le transfert est donc complet et tous les éléments présents dans la version originelle de la métaphore sont transposés dans la nouvelle image militaire. L'orateur-général entretient la même relation avec ses troupes que celle que l'orateur-soldat avait établie avec ses armes, mais le changement de position, la montée en grade de l'orateur, créent une distance dans la bataille, dans l'élocution du discours. Quintilien (2.13.3-5) utilise à peu près les mêmes éléments militaires pour démontrer l'importance de la souplesse dans la composition d'un discours: comme un général qui ne peut prévoir les aléas du lieu de bataille, l'orateur doit envisager les imprévisibles de l'*actio*. Le terme *imperator*, que Fronton n'emploie pas, est utilisé par Quintilien²⁹ pour désigner l'ordonnateur des troupes; ce passage a donc en commun avec les métaphores frontoniennes l'idée que l'orateur commande aux parties du discours. Cependant, alors que Quintilien se sert de l'image pour renforcer une idée générale, Fronton associe à certaines manœuvres militaires des procédés de rhétorique plus précis et fait de l'orateur un double général, commandant à la fois au discours et à l'auditoire. La spécificité de l'image frontonienne réside donc dans cette double fonction de commandement, qui ne saurait être présente chez Quintilien, dont le sujet est l'éloquence judiciaire. On voit nettement ainsi l'originalité de la métaphore frontonienne, qui assimile le discours à la batterie lourde d'une armée et les procédés aux soldats enrôlés.³⁰

²⁸“Au sein du peuple de tous les mots, si je puis dire, de même que, en temps de guerre lorsqu'il est besoin d'enrôler une légion, nous choisissons non seulement les volontaires, mais recherchons aussi les insoumis d'âge militaire, de même, lorsque sont nécessaires des renforts de mots, nous utiliserons non seulement les volontaires qui seront venus au-devant de nous, mais nous engagerons ceux qui se cachent et les dépisterons pour les convoquer.”

²⁹Le titre d'*imperator* est aussi repris par Quintilien en 12.3.5, pour montrer que l'orateur doit être aussi hardi au combat que minutieux dans l'élaboration de stratégies. Cependant, on notera que le général, dans l'image du rhéteur, participe activement au combat, alors que Fronton ne représente pas l'orateur à pied d'oeuvre, se mêlant à la piétaille.

³⁰La métaphore sous sa forme traditionnelle n'est cependant pas absente du corpus: *videsne ab eo paene omnia oratorum arma tractari? igitur si ipse Chrysippus his utendum esse ostendit, quid ego amplius postulo, nisi ut ne verbis dialecticorum, sed potius Platonis utar: gladio dimicandum esse convenit, verum utrum dimicis gladio robiginoso an splendido interest:* “Ne vois-tu pas qu'il manie presque toutes les armes oratoires? Donc, si Chrysippe lui-même montre qu'elles doivent être utilisées, que demandé-je de plus, si ce n'est que tu n'utilises pas les mots des dialecticiens, mais plutôt ceux de Platon: il convient de combattre avec un glaive, mais que tu combattes avec un glaive rouillé ou éclatant, cela est important” (*De el. 2.14*). La même idée se trouve chez Quintilien 10.1.30: *neque ego arma squalere situ ac robigine velim, sed fulgorem in iis esse qui terreat, qualis est ferri, quo mens simul visusque praestringitur non qualis auri argenteaque, inbellis et potius habent periculosus:* “Moi, je ne voudrais pas d'armes entachées de moisissure et de rouille, mais qu'elles possèdent un éclat tel celui du fer, par lequel l'esprit et la vue sont éblouis et non tel celui de l'or et de l'argent, impropre à la guerre et dangereux pour qui les possède.” Le passage de Quintilien met en garde l'orateur, dans un développement sur les influences,

III. L'ESCLAVE

Si l'image militaire place l'orateur impérial au sommet d'une hiérarchie, la métaphore de l'esclavage tente de définir ses obligations envers l'auditoire. Ainsi, la figure impérieuse de l'éloquence-trompette est nuancée par une série d'images, dont le thème est la servitude:³¹

*quorsum hoc rettuli? uti te, domine, ita compares, ubi quid in coetu hominum recitabis, ut scias auribus serviendum (Ad M. 2.2.2).*³²

Cependant, cette servitude ressemble plus, chez Fronton, à une concession qu'à une obligation:

*quod ubi facies, simile facere te reputato atque illud facitis, ubi eos, qui bestias strenue interficerint, populo postulante ornatis aut manumittitis, nocentes etiam homines aut scelere damnatos, sed populo postulante conceditis (Ad M. 2.2.2).*³³

Cette comparaison avec l'arène révèle l'exigence que présente l'auditoire d'être divertie et la nécessité pour l'orateur de condescendre à remplir ce besoin. En effet, dans les jeux, la clémence de l'empereur n'est que la manifestation de son pouvoir: la décision ultime lui revient; de même, l'orateur doit souscrire au besoin ludique de son auditoire, car, bien que l'orateur impérial n'ait à craindre aucun pouvoir supérieur, il se doit cependant d'être attentif à la rumeur publique ou aristocratique. L'affirmation forte suivant l'image, *ubique igitur populus dominatur, praevalat et praepollat. igitur ut populo gratum erit, ita facies atque ita dices (Ad M.*

bonnes ou néfastes, des divers styles d'écrit, contre l'utilisation de mots trop poétiques qui sont évoqués par *auri* et *argenti*. La notion que recouvre *situ* et *robigine* est plus obscure; mais, sur la base du développement logique de la démonstration et de la valeur des deux mots, nous pourrions affirmer que ce sont les archaïsmes dont Quintilien veut parler. Cette hypothèse paraît d'ailleurs confirmée par un autre passage de Quintilien mentionnant la rouille: *firmis autem iudicis iamque extra periculum positis suaserim et antiquos legere (ex quibus si assumatur solida ac virilis ingenii vis, detergo ruditis sacculi squalore, tum noster hic cultus clarius eniteset), et novos, quibus et ipsis multa virtus adest (2.5.23):* "Cependant, une fois leurs jugements (*sc.* des jeunes étudiants) fermes et placés hors de danger, je conseillerais de lire et les anciens (grâce auxquels, si l'on s'approprie la force réelle et virile de leur talent, débarrassée de la rouille dont les siècles l'ont maculée, alors notre élégance brillera avec plus d'éclat) et les nouveaux, chez qui les vertus sont multiples". Par ailleurs, l'image de Fronton, extraite du même champ sémantique, rappelle davantage la dichotomie entre la dialectique et la rhétorique, mentionnée plus haut (113, 115).

³¹ Beltrami (1907: 24) et Portalupi (1961: 50) associent cette image aux préceptes de Cicéron (*De or. 2.159: haec enim nostra oratio multitudinis est auribus accommodanda; Or. 24: semper oratorum eloquentiae moderatrix fuit auditorum prudentia*). On voit cependant que le point de vue de Fronton est beaucoup plus ferme, ne serait-ce que dans sa formulation.

³² "À quelle fin ai-je rappelé cela? Pour que, souverain, tu te prépares, lorsque tu prononceras quelque discours devant une assemblée d'hommes, de manière à savoir te dévouer à leurs oreilles."

³³ "Et, lorsque tu agiras ainsi, songe que tu agiras de la même manière dont vous agissez lorsque vous décirez ou affranchissez, à la demande du peuple, ceux qui ont diligemment tué les bêtes de l'arène, des hommes nuisibles même ou condamnés pour un crime, mais, à la demande du peuple, vous cédez."

2.2.2),³⁴ semble particulièrement démagogique sous la plume d'un rhéteur qui, quelques lignes plus haut, affirmait que l'orateur ne devait pas servir les oreilles de son auditoire en tout lieu (*non ubique*) et par tous les moyens (*nec omni modo*). Il faut ici considérer que ces phrases lapidaires ne sont que l'écho de préceptes ou de maximes populaires introduites ici pour renforcer l'image de la gladiature. Fronton prend d'ailleurs le soin d'encadrer ces formules par des atténuations et des précisions: *bic summa illa virtus oratoris atque ardua est, ut non magno detramento rectae eloquentiae auditores oblectet* (*Ad M.* 2.2.3).³⁵ La prescription démagogique est donc amoindrie et le sens dégagé en premier lieu réapparaît: les concessions accordées au peuple, aux assemblées d'hommes, ne doivent pas entacher la droiture du discours.

On remarquera en outre que l'insoumission de l'empereur à ces règles est explicite dans la seconde métaphore de la servitude: *tibi vero nemo in ea re (sc. le choix des mots) intercedere aut modifcare iure ullo poterit, qui sis liberis prognatus et equitum censem praetervehare et in senatu sententiam rogere* (*Ad M.* 4.3.6).³⁶ À cette liberté impériale qui, notons-le, ne découle pas chez Fronton de la charge d'empereur mais de la naissance (*liberis prognatus*), de la richesse (*equitum censem*) et de la sagesse (*sententiam rogere*), le rhéteur oppose un "nous" bien vague: *nos vero, qui doctorum auribus servituti servienda nosmet dedimus, necesse est tenuia quoque ista et minuta summa cum cura persequamur*.³⁷ Ainsi, le rhéteur, en séparant les deux natures de Marc-Aurèle, homme politique et homme de lettres, montre la possibilité pour le César de se soustraire à l'exigence des doctes, mais la nécessité pour l'amant des lettres de se soumettre aux lois de l'esthétisme établies par les hommes cultivés. En confrontant les deux images de la servitude, nous discernons une différence dans la nature du maître et, par conséquent, dans les exigences de l'esclavage: la première métaphore consacre, par l'emploi de certains termes (*in coetu hominum* et trois fois *populus*), un maître formant une foule qui exige des jeux, la seconde rend l'orateur esclave d'un groupe réduit (*doctores*), juge de la teneur du discours. La différence entre les deux images est aussi marquée par l'emploi des termes qui décrivent la servitude: *auribus serviendum* ("dévoué à leurs oreilles"), dans le premier extrait, et *auribus servituti servienda* ("être esclaves des oreilles"), dans le second. De deux choses l'une: soit l'insistance amenée par l'accusatif d'objet interne (*servituti*) exprime l'esclavage contracté dans la première image, c'est-à-dire la nécessité de divertir le public, et, dès lors, la seconde image ne fait qu'ajouter un état d'esclave à un autre, soit l'utilisation de deux termes pour désigner une même réalité sert à marquer un

³⁴"En tout lieu donc le peuple est maître, il prévaut et l'emporte. En conséquence, lorsque le peuple sera satisfait, ainsi tu agiras, ainsi tu diras."

³⁵"Telle est même la plus grande qualité de l'orateur et la plus difficile à atteindre: distraire les auditeurs sans que la droiture de l'éloquence en subisse grand dommage."

³⁶"Mais personne ne pourrait en cette matière t'opposer un veto ou te modérer par quelque loi, toi qui es de naissance libre, qui dépasse le cens équestre, dont on demande l'opinion au Sénat."

³⁷"Mais nous qui nous appliquons à être esclaves des oreilles des savants, il nous faut rechercher avec le plus grand soin aussi ces subtiles et petites variantes."

plus grand asservissement à un auditoire lettré qu'à un public indéterminé. La seconde de ces hypothèses nous semble la plus plausible en regard de l'accent mis, dans la lettre et dans l'ensemble du corpus, sur l'importance du mot juste et de l'érudition.

Les images de la servitude modèrent donc le pouvoir de l'orateur en le forçant à prendre en compte l'opinion publique et à se soumettre aux jugements des doctes. Par ailleurs, la servitude de l'empereur, comparée aux gestes impériaux lors des jeux, ne relève pas de la même idée d'esclavage: en effet, bien que le César doive se plier à certaines exigences de la foule, il n'est contraint que par son bon vouloir, par ce qu'il juge décent. La même liberté est d'ailleurs attribuée au prince dans l'esclavage des oreilles érudites: sa naissance, sa richesse, sa sagesse, peut-être même son talent le dédouanent de toute servitude. On retrouve ainsi la dualité déjà observée dans les images musicale et militaire; l'image de l'esclave révèle deux champs d'action: l'un externe qui vise le plaisir de la foule, l'autre interne qui concerne la critique du discours. On pourrait aussi voir dans les comparaisons de servitude une dualité politique et artistique: l'image évoque des enseignements, d'un côté, pour l'homme et pour la charge, de l'autre, pour le discours et le savoir; car les conséquences de l'esclavage sont, dans les deux cas, totalement différentes: séduire la foule, c'est la récompenser ou la commander—devoir de charge; satisfaire les savants, c'est progresser dans l'art oratoire—devoir d'apprentissage.

Cette conjoncture explique la quasi-absence de remarques sur les catégories oratoires traditionnelles: Fronton enseigne à un orateur impérial qui, s'il a à parler en cour ou devant un corps délibératif, le fera en tant que juge ou en tant que conseiller privilégié. Si l'éloquence du César ne peut être ramener à une division en genre et en style, il n'est pas exclu que le César se fasse parfois l'élève et que son apprentissage nécessite un rappel des données fondamentales de la rhétorique. La coexistence, à l'intérieur du corpus, d'une conception de la rhétorique impériale, dédiée uniquement au prince, et d'un enseignement destiné à l'homme de lettres crée parfois une certaine confusion; les doubles aspects des images de la trompette et de l'esclavage donnent une vision nuancée qui tentent de prendre en considération toutes les utilisations de la parole, dont seul Marc-Aurèle peut aborder toutes les facettes. Là ressort entière la nature ambiguë du prince dans la conception frontonienne, car si l'orateur est immanquablement un homme de bien et si le bon dirigeant est avant tout un orateur, la capacité oratoire de l'empereur, bien que spécifique et unique, doit être le sommet de toutes les formes de rhétorique: plaire autant au peuple, aux troupes, aux assemblées civiques qu'aux esthètes.

CONCLUSION

Comme on peut le voir, Fronton se distingue de son époque par un refus de la catégorisation systématique des éléments rhétoriques; il favorise une expression imagée qui, si elle est moins précise que l'énonciation de préceptes et de recettes,

permet toutefois au rhéteur d'exposer une vision claire de la discipline, de l'orateur et de l'interaction des divers agents et composants de la rhétorique. Il ressort de cette brève analyse—et cela est confirmé par le reste de nos recherches—que le rhéteur mettait surtout l'emphase, dans son programme éducationnel, sur la norme de convenance, d'où découlait l'ensemble des règles à suivre par l'apprentisseur. Ainsi, au sein de l'image de la flûte et de la trompette, on distingue ce principe incontournable selon lequel chaque moment et fonction possèdent ses convenances propres. Mais Fronton voyait bien que cette forme explicative qu'est l'image, permettant d'insuffler plutôt que d'enseigner la rhétorique, était sujette à des interprétations différentes. Or, au lieu de rejeter ces interprétations, soit il les bornait par d'autres images ou explications complémentaires, soit il les intégrait dans son schéma métaphorique—comme ce semble être le cas pour la flûte représentant la dialectique—and offrait ainsi une image tout en nuances, semblable à la réalité qu'il se figurait. Ce dernier procédé peut paraître incohérent parce qu'il associe à l'intérieur d'une même image des facettes contradictoires, mais il reproduit fidèlement un aspect de la société du II^e siècle, où dialectique et rhétorique s'étaient à ce point rapprochées que les chocs entre les deux disciplines étaient devenus querelles scolaires. Ainsi, à travers son appareil métaphorique, Fronton présente certes une vision généralisante de la rhétorique, mais reste attentif aux nuances des réalités sociales à l'intérieur même de la discipline oratoire, soucieux de définir la place de la rhétorique au milieu des autres disciplines intellectuelles et le rôle de l'orateur dans la société des hommes selon sa nature, ses talents, ses fonctions. Dès lors la métaphore frontonienne s'inscrit, avec toutes ses hésitations, ses contradictions et ses champs libres d'interprétation, dans une volonté de renouveler les images traditionnelles pour qu'elles reproduisent plus fidèlement les nouvelles données du monde littéraire contemporain; il en résulte des ensembles métaphoriques nuancés où l'image est aussi subtile que la réalité.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
45–47 RUE DES ÉCOLES
75005 PARIS
FRANCE

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, G. 1993. *The Second Sophistic*. New York.
 Beltrami, A. 1907. *Le tendenze letterarie negli scritti di Frontone*. Milan.
 Clarke, M. L. 1966. *Rhetoric at Rome: a Historical Survey*. Londres.
 Droz, E.-L. 1885. *De M. Cornelii Frontonis Institutione oratoria*. Paris.
 Marache, R. 1952. *La critique littéraire de langue latine*. Rennes.
 Michel, A. 1993. "Rhétorique et philosophie au second siècle après J.-c.," *ANRW* II.34.1: 3–78.

- Pennacini, A. 1974. *La funzione dell'arcaismo e del neologismo nelle teorie della prosa da Cornificio a Frontone*. Turin.
- Portalupi, F. 1961. *Marco Cornelio Frontone*. Turin
- Schmitt, A. 1934. *Das Bild als Stilmittel Frontos*. Munich.
- Soverini, P. 1994. "Aspetti e problemi delle teorie retoriche frontoniane," *ANRW* II.34.2: 919–1004.
- van den Hout, M. P. J. ed. 1988. *M. Cornelii Frontonis Epistulae*. Leipzig.
- 1999. *A Commentary on the Letters of M. Cornelius Fronto*. Leiden, Boston, et Cologne.