

AVANT-PROPOS

Pris dans sa dimension la plus générale, l'objet du colloque dont nous présentons ici les Actes est la *dialectique* – ou, à tout le moins, la *dynamique* – qui s'instaure, dans les Lettres et les Arts, entre la production des œuvres et les règles censées guider, encadrer ou réprouver ladite production. Pour aborder cette relation complexe, nous avons choisi comme angle *l'infraction* aux normes stylistiques. Nous souhaitons éclairer cette dialectique générale en tentant de comprendre comment une création singulière peut, en contraignant la norme, non seulement la contester, mais aussi la renforcer ou la transformer. Un tel problème engage l'analyse de tout ou partie des différents paramètres concernés : la source des artefacts, celle des règles, la fonction assignée à ces règles, le public visé et, plus généralement, le contexte historique et culturel – le tout variant encore selon qu'il s'agit d'une production rhétorique, littéraire ou artistique.

Avant d'examiner tout au long du volume les variantes kaléidoscopiques de cette dialectique dans plusieurs domaines et à diverses époques, on peut se demander ce qui cause et/ou légitime pareille soumission de la création à une « police » ou à une instance suffisamment organisée et puissante pour dicter ses lois, même si la relation – fort heureusement – parvient à s'inverser. Un « scénario » de référence, permettant de bâtir des comparaisons ultérieures, peut être esquissé à partir du domaine de spécialité des organisateurs du colloque – la rhétorique gréco-latine¹. Car il a fallu du temps et de complexes évolutions pour que se mette en place le cadre nécessaire à une dialectique de ce genre : l'activité discursive, théorique et pratique, devait devenir bien commun, conformément à la promotion de la parole publique au rang de *medium* principal du pouvoir et de l'arbitrage entre les forces sociales et politiques². Une fois nées conjointement la rhétorique et la démocratie, les préceptes techniques induits de la pratique oratoire, déjà porteurs de germes de normes, devaient être couplés à un métadiscours critique. Il fallait aussi que se tissent des liens entre une éthique, une esthétique et la production des discours, et que

1. Cette simple expression ne doit pas cacher le fait qu'il s'agit d'un champ à l'extension fort variable selon les époques, les régimes politiques et les pratiques culturelles : couvrant d'abord le débat démocratique, dans sa dimension pratique et théorique, l'Empire rhétorique s'est étendu, à partir de l'époque hellénistique (on a parlé de « globalisation ») à toutes les productions discursives dans tous les genres, y compris la poésie, et à l'essentiel de la formation des jeunes. Ces variations ont évidemment un rapport étroit avec le problème traité ici.

2. L'ambitieuse synthèse de J.-P. VERNANT – qui suit depuis le Moyen Âge grec jusqu'aux débuts de la démocratie cette promotion de la parole (*Les Origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1987 [1^{re} éd. 1962]) – est critiquée mais non remplacée.

se constitue un public doté d'une autorité, ou guidé par des autorités, et susceptible de prononcer des jugements de goût.

Ces évolutions ont commencé dans un champ voisin³, qui est celui de la production « littéraire » au sens le plus large du terme, de l'époque archaïque puis classique. La faculté de se regarder parler et écrire, de jouer sur l'« espace de la figure⁴ », dans une connivence à la fois technique et humoristique avec l'auditeur/lecteur, est déjà présente chez la poétesse Sappho (VII-VI^e s. av. J.-C.), si l'on se fie à cette explication de texte d'un rhéteur de l'époque hellénistique :

« Il existe aussi une grâce particulière à Sappho, qu'elle tire de la correction : elle dit une chose puis la corrige, comme si elle s'en repentait. Ainsi : “Hissez haut le toit, charpentiers, car voici que fait son entrée le marié aussi grand qu'Arès, enfin... bien plus grand qu'un homme grand.” »

Démétrios, *Du Style*, § 148 (citant Sappho, fr. 111 Lobel-Page)

Avec le jugement d'Aristophane (vers 445-entre 385 et 375 s. av. J.-C.) sur les trois Tragiques, dans les *Grenouilles*, on voit s'associer d'autant plus intimement éthique et esthétique que le Comique adopte la forme du dialogue et diversifie les points de vue, le Chœur, puis Dionysos exprimant leurs attentes et chaque dramaturge se jugeant lui-même avant de juger ses concurrents, non sans décrire la réception des « performances » par un public naïf. Citons seulement ces quelques lignes, dans la traduction pittoresque de V.-H. Debidour :

LE CHŒUR : Nous sommes, nous aussi, impatients d'entendre
ces deux doctes esprits (*sc.* Eschyle et Euripide) nous déployer les gammes
d'une escrime verbale.

D'une farouche aigreur leur langue est animée :
L'un et l'autre ont un cœur résolu, à tous risques,
Et l'esprit vif à la riposte ! On peut attendre
De l'un parole fine, élégante, limée ;
Et l'autre, brandissant avec sève et racines

Les mots arrachés de son sein,
Foncera, balayant ces voltiges verbales.

DIONYSOS : Allons, dépêchez-vous, vous avez la parole. Mais attention :
tâchez que votre style soit de bon goût : [À Eschyle] ni chargé d'images,
[à Euripide] ni à la portée du premier venu.

EURIPIDE : Pour mon compte, ce que je représente, moi, en poésie, je
l'exposerai pour finir. Mais tout d'abord, je vais le démolir, en montrant

3. La rhétorique proprement dite serait née vers 467 av. J.-C. (sur ces débuts et la difficulté de démêler les faits des constructions postérieures, voir notamment TH. COLE, « Who was Corax ? », *ICS* 16, 1991, p. 65-84), mais le premier corpus objectivable de préceptes, datable d'environ 430/420, s'extrait de la confrontation de textes dans tous les genres, y compris la tragédie, cf. S. USHER, *Greek Oratory. Tradition and Originality*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

4. G. GENETTE, *Figures II* (La Littérature et l'espace), Paris, Le Seuil, 1969.

que c'était un esbrouffeur et un charlatan ; je dirai par quels trucs il empau-
mait les spectateurs, qu'il avait reçus tous benêts, nourris à l'école de
Phrynichos⁵...

On voit que la capacité d'objectiver l'énonciation dans son cours-même, de la soumettre à une description, à un jugement, et même à l'analyse de sa réception, est une capacité ancienne dans la production littéraire occidentale. On voit aussi à quel point l'esthétique et l'éthique du discours s'entrelacent, comme dans le langage enfantin où ce qui est *mal* n'est *pas beau*. On assiste même au début d'une *caractérisation* de la production discursive, faisant de celle-ci le fruit d'une idiosyncrasie empirique : Ulysse ou Ménélas chez Homère⁶, puis Eschyle, Sophocle et Euripide chez Aristophane sont dotés d'une identité physique, morale et discursive unique, sans équivalent.

Mais les jugements, quand ils sont négatifs, sont des constats d'échec plus que des procès-verbaux d'infraction et la norme reste floue, sans autres critères que la connivence du « juge » avec son public sur des valeurs implicites ou encore l'humour, qui relève plus de l'anthropologie que du tribunal.

Essayons de voir comment les paramètres définis ci-dessus – éthicisation, esthétisation du discours, constitution d'un « public » – se sont progressivement thématés ou consolidés.

ESSAI DE GÉNÉALOGIE

Le *Phèdre* de Platon (écrit vers 370), opposant radicalement philosophie et sophistique, amalgamant volontiers sophistique et rhétorique, est sans doute l'un des premiers textes à théoriser de manière approfondie le couplage entre jugement esthétique et jugement éthique. L'orateur Lysias y est moqué par Socrate à la fois pour son succès immérité auprès des jeunes gens⁷ et pour son incapacité à interagir véritablement avec son public : il ne sait qu'additionner des paradoxes certes provocants mais morts, figés dans une forme écrite dépourvue d'« organicité ». Dans la suite du dialogue, Socrate paiera de sa personne à deux reprises pour montrer ce que doit être une véritable persuasion, fondée sur une dialectique rigoureuse, véhiculée par une forme vivante, communiquée en pleine connaissance des « âmes » des destinataires.

5. Le dramaturge archaïque Phrynichos maniait encore peu les ressources dramatiques du théâtre et se concentrait sur le chant et la chorégraphie.

6. Quand plusieurs orateurs interviennent successivement, Homère déjà sait les comparer et associer leur force persuasive à une caractérisation à la fois physique, « illocutive » et morale, tant et si bien que les rhétoriciens postérieurs ont vu chez le Poète l'un des fondateurs de leur discipline, cf., notamment, II, III, 203-224, et le collectif *À l'École d'Homère. La culture des orateurs et des sophistes*, édité par S. DUBEL, A.-M. FAVREAU-LINDER & E. OUDOT, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2015.

7. Le *Phèdre* réitère l'une des critiques les plus radicales que Platon adresse à la rhétorique dans le *Gorgias* : moulée sur les attentes du public à qui elle veut plaire, elle est incapable de l'aider à progresser intellectuellement et moralement. Platon atteste ainsi l'existence du public comme acteur, pour le meilleur et pour le pire, du champ rhétorique.

Le *Phèdre* confirme aussi l'existence d'un « lectorat » dès la fin du v^e s. av. J.-C., s'il faut se fier à la date dramatique du dialogue⁸ : le jeune homme a pu s'emparer du texte écrit de l'*Erotikos* de Lysias – sans doute, en fait, un pastiche cruel de la main de Platon⁹. Un peu plus tôt sans doute, Antiphon (ca 480-410), premier logographe¹⁰, a laissé après lui des discours¹¹, ce qui fait penser qu'il les diffusait. C'est avec Lysias (459/8-ca 380) – non plus la cible de Platon, mais le logographe de talent – et son discours *Pour l'Invalide*, que la présence de ce public devient vraiment palpable. Le locuteur, un indigent, sans doute incapable de se payer les services d'une vedette de l'éloquence et du droit, se livre à un véritable feu d'artifice d'esprit, de paradoxes, d'insolence, d'allusions politiques, pour la joie, certainement, d'une audience de *connaisseurs*.

Rien de nouveau ensuite ? Rien, sinon des thématisations et des théorisations encore plus précises et, surtout, des évolutions politiques et culturelles considérables qui vont conduire les paramètres décrits à s'organiser en système.

La *Rhétorique* d'Aristote régenté l'ensemble de la communication politique¹², tâchant d'implanter un certain nombre de réticences et de freins dont les théoriciens postérieurs se libéreront très vite. Pour ce qui nous intéresse, le Stagirite crée d'abord une esthétique que l'on pourrait qualifier de fonctionnelle. Le substrat de la persuasion étant pour lui la perception, un aspect important de la technique peut être, par exemple, la forme périodique¹³, conçue pour faciliter à la fois la perception et l'intellection de l'argument, découpant dans la chaîne parlée des unités de longueur limitée, sémantiquement et phoniquement structurées de manière binaire – puisque l'argument rhétorique, l'enthymème (variante populaire du syllogisme dialectique), opère le plus souvent sur deux propositions.

Il y a chez lui, d'autre part, une ambivalence fameuse, celle qui rend si difficile à concilier les deux premiers chapitres du traité, entre (I, 1) une rhétorique « puritaine » dont le seul souci est la démonstration du fait dans des formes quasi-logiques – puisque la rhétorique, comme la dialectique, a pour objet le probable et non le nécessaire – le plus proches possible du raisonnement scientifique, et (I, 2) une rhétorique ouverte aux affects, et donc à l'*èthos*, dont l'un des volants principaux est la construction discursive d'une image du locuteur comme prudent, vertueux et bienveillant¹⁴. La réalité et les enjeux propres des pratiques discursives dans l'Athènes du iv^e s. av. J.-C. ont aussi pesé sur l'esthétisation de cet *èthos* du locuteur. Là où Isocrate voyait dans le discours d'apparat le vecteur de l'idéologie, le

8. D'après L. BRISSON (Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 32-34), l'action se déroule vers 418-415.

9. Voir Lysias, *Discours I, XII, XXIV, XXXII*, traduits et commentés par P. CHIRON, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Commentario », 2015.

10. Selon les *Vies des dix orateurs*, du Ps.-Plutarque (§ 4). Le mot logographe – qui peut avoir d'autres acceptions – désigne ici le rédacteur rétribué d'un discours judiciaire.

11. *Vies*, *op. cit.*, § 5.

12. Et même au-delà, puisqu'elle englobe le genre épictique, soustrait par lui – à la différence de ce qui se passe chez Isocrate – au politique.

13. *Rhét.* III, 9.

14. Voir notamment *Rhet.* II, 1, 1378 a 6-16. Pour un tableau complet des valeurs de l'*èthos* aristotélicien, voir F. WOERTHER, *L'Èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.

moyen de galvaniser les énergies pour échapper aux déchirements fratricides entre Grecs et réaliser le beau projet du panhellénisme fédéré, comme la guerre de Troie par la reconquête d'Hélène, par la beauté de la civilisation, Aristote crée quant à lui, avec le genre épédic-tique¹⁵, un champ discursif particulier, soustrait au politique, dont le destinataire n'est plus un citoyen mais un spectateur. La thématization de cette relation « pré-littéraire » avec le public contribue à éloigner la rhétorique du *logos* et à la rapprocher des affects.

C'est cette seconde rhétorique qui paraît dominer dans la première partie du Livre III de son traité, consacrée à l'énonciation (*lexis*), et c'est là aussi que les concessions à l'éthique comme moyen de persuasion se doublent d'une ouverture, certes prudente, mais réelle, à une esthétique moins fonctionnelle et plus « marquée ». Cela tient, d'abord, à l'omniprésence des exemples empruntés à tous les genres, y compris la poésie. Cela tient aussi au choix, comme norme du bon style, d'une valeur dont la neutralité apparente (le juste milieu entre l'excès de distinction et la bassesse)¹⁶ renvoie en réalité à une norme sociale de « convenance ». Cela tient enfin à une sorte de coupure avec la période classique, qui fut très vite représentée avec la nostalgie qu'on voue à un passé brillant mais révolu¹⁷. Il ne restait qu'un pas à franchir, à moins qu'il n'ait déjà été franchi à cette époque¹⁸, pour que les extrêmes prennent une sorte d'autonomie – d'autant plus qu'on les identifiait à des « auteurs ». Une telle évolution était facilitée par le fait que les différents moments du discours requéraient des moyens d'expression diversifiés : l'épilogue, par exemple, devait laisser le public sur une impression forte, puisque l'audition du discours par un jury populaire nombreux n'était suivie que d'un vote, sans débat. C'est ainsi, par exemple, que le *pathos*, illustré par tel ou tel passage d'auteur choisi comme modèle, pouvait acquérir la légitimité qu'on lui disputait jusque-là¹⁹.

15. *Rhét.* I, 3, 1358 b 13-20.

16. *Rhét.* III, 2, 1404 b 1 *sq.*

17. On peut penser que cette nostalgie grecque, contemporaine de la fin de la période classique et d'une période hellénistique non moins brillante mais « mondialisée », se nourrissait d'un repli identitaire (J. CONNOLLY, « The New World Order: Greek Rhetoric in Rome », in I. WORTHINGTON [éd.], *A Companion to Greek Rhetoric*, Malden, Blackwell, 2007, p. 139-165). Issue d'une nostalgie défensive, la théorie rhétorique de l'imitation deviendra sous l'Empire romain un moyen de contestation (voir sur ce point L. PERNOT [éd.], *Éloges grecs de Rome*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à Livres », 1997, p. 10).

18. Aristote donne des indices sur des débats contemporains autour de la division du style en catégories : « Le style épédic-tique est le plus écrit, car son objectif est d'être lu. Vient en second le judiciaire. Mais pousser plus avant les distinguos en matière de style – en disant qu'il doit être agréable, grandiose... (ἡδεῖαν... καὶ μεγαλοπρεπή) – c'est perdre son temps. Pourquoi ces qualités plutôt que la tempérance, la libéralité ou n'importe quelle autre qualité du caractère (ἡθους ἀρετή)? Il est clair que les principes donnés plus haut rendront le style agréable, si la qualité du style a été définie correctement. À quelle autre fin en effet doit-il être clair sans être bas mais convenable? S'il est diffus, il ne sera pas clair, il ne sera pas non plus s'il est concis. Non, de toute évidence, c'est le juste milieu qui convient. » (1414 a 17-25; trad. P. CHIRON, Paris, GF-Flammarion, 2007; réimpr. dans P. PELLEGRIN [dir.], Aristote, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2015, p. 2599-2757).

19. Autre exemple : le jugement critique de Démétrios sur Démade (*Du Style*, § 282-286), orateur qui transgresse toutes les normes, mais dont le type de formules frappantes peut néanmoins servir, si toutefois on le manie avec précaution et – devine-t-on – dans des circonstances exceptionnelles.

LE CARACTÈRE DU TEXTE

Déssubjectivisé, objectivé au contraire comme source de comportements – et donc d'énonciations – à la fois variables et inscrits dans des catégories *a priori*, le *caractère éthique* va donner naissance au *caractère esthétique*. C'est chez Démétrios – mais cette priorité ne tient peut-être qu'à la perte du *Peri lexeôs* de Théophraste – que l'on peut lire la première attestation conservée de cette déhiscence, Démétrios qui établit une claire analogie entre le *caractère* (de l'expression) *froid* – hérité d'Aristote, caractérisé par l'abus d'une recherche stylistique inappropriée – et le *caractère* (éthique) *du fanfaron*. Les deux ont en commun « de déployer de la pompe autour des riens²⁰ ».

On voit quel changement se prépare dans la relation rhétorique au fur et à mesure de la perte de la liberté politique et de l'apparition de genres oratoires – ceux de la déclamation, notamment – ludiques, spectaculaires : au citoyen qui sanctionnait par son vote la réussite ou l'échec de l'entreprise de persuasion, et qui pouvait, par exception, être le spectateur du genre épédictique, se substitue un spectateur exercé par les *progymnasmata*²¹, constamment confronté à des discours qui s'offrent à lui comme objets d'appréciation, de jugement, de bravos ou de sarcasmes. Au risque d'un certain finalisme, nous dirons que l'évolution est achevée avec Denys d'Halicarnasse :

« L'oreille, disais-je, trouve de l'agrément d'abord à la mélodie, ensuite au rythme, en troisième lieu à la variété, mais par-dessus tout à la convenance. De cette vérité que j'avance, je fournirai comme témoin la simple expérience, qu'il n'est pas possible de dénigrer quand elle s'accorde avec les sentiments communément partagés. Qui d'entre nous, entraîné et ensorcelé par telle phrase mélodique, ne ressent rien devant telle autre ? Qui d'entre nous, alors qu'il est accordé à tel rythme, n'est pas importuné par tel autre ? Pour moi, même dans les théâtres les plus populaires qu'emplit une foule hétéroclite et inculte, j'ai cru comprendre que c'est naturellement, pour ainsi dire, qu'il existe en nous tous un accord avec une belle mélodie ou un beau rythme, pour avoir vu un bon cithariste, de grande réputation, se faire huer par le public pour une seule fausse note qui avait gâté la mélodie [...]. Eh bien, si l'on invitait n'importe lequel des auditeurs qui critiquent ainsi les fautes des artistes à prendre l'instrument et à s'exécuter lui-même, il en serait bien incapable. D'où cela vient-il ? C'est que l'un relève d'une science que nous n'avons pas tous acquise, l'autre

20. *Du Style*, § 119.

21. On ne sait pas exactement quand et dans quelles circonstances ces « exercices préparatoires » de rhétorique ont commencé à structurer la formation des adolescents, sans doute vers la fin de l'époque hellénistique, mais leur rôle dans la constitution d'un public à la fois large et éclairé est indiscutable. Le meilleur traité grec de *Progymnasmata* est celui d'Aelius Théon (éd. M. PATILLON-G. BOLOGNESI, Paris, Les Belles Lettres, 1997).

relève d'une faculté de sentir qui nous a été octroyée à tous par la nature. »
(Denys, *La Composition stylistique*, 11, 6-9, trad. G. Aujac modifiée)

L'étalon permettant de déclarer une éloquence bonne ou mauvaise n'est plus la persuasion effective, l'effet de vérité, mais la justesse subtile d'une expression « littéraire » conforme aux attentes d'un public moins « naturel » que cultivé, blasé, et exigeant, où se dissimulaient – à moins qu'ils ne se montrent – quelques Zoïle et nombre de madame Verdurin. L'acrimonie de ces nouveaux censeurs devait beaucoup aussi, autre nouveauté, à la mondialisation hellénistique. Comme champ de forces antagonistes, le public gréco-romain en train de se constituer secrétait un adversaire et, partant, un facteur d'identité idéal : l'autre lointain et si proche, si menaçant, le parangon du mauvais-goût, le rhéteur asianiste, cible de bien des *lazzi*.

LE GOÛT DU PUBLIC, LE DÉFAUT ET L'INFRACTION

Ce public difficile et facilement lassé est précisément celui qui court assister aux joutes des déclamateurs sur des thèmes judiciaires (les controverses, *controversiae*) ou politiques (les suasoires, *suasoriae*) fictifs dans les écoles et les odéons de l'Empire. D'instrument pédagogique exploité depuis des siècles par les rhéteurs²², la pratique de la déclamation se transforme en performance et en spectacle (*ostentatio*) dans la Rome de la fin de la République²³, au moment même où Denys rédige ses traités : l'exercice scolaire devient une pratique autonome, à visée esthétique, qui ouvre la voie à une éloquence largement littérisée, sans autre but que la compétition pour elle-même et sans autre sanction immédiate que les applaudissements ou les sifflets du public²⁴. Le rapport à la norme stylistique et la conception de l'infraction s'en trouvent clarifiés.

Accompagnant la mutation de la République romaine en autocratie et la disparition des formes anciennes d'éloquence politique, cette nouvelle configuration consacre la déchéance de l'efficacité persuasive comme pierre de touche de la qualité oratoire. Sénèque le père en fournit un témoignage dans l'anthologie de controverses et de suasoires

22. S. F. BONNER, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool, Liverpool University Press, 1949, p. 1-50; J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 104-131.

23. Cf. Sen., *C. 9 pr. 1*. La transformation de la déclamation en performance publique est d'abord un phénomène romain : à tout le moins, c'est à Rome qu'on en découvre les premières traces, en grec comme en latin (D. A. RUSSELL, *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 1-9; A. SPAWFORTH, *Greece and the Augustan Cultural Revolution*, Cambridge, 2011, p. 23-39).

24. Sen., *C. 3, pr. 13-15; 9 pr. 2-5*. Sur la pratique de la déclamation à Rome, cf. les synthèses de BONNER, *Roman Declamation*, *op. cit.*, et de W. M. BLOOMER, « Roman Declamation: The Elder Seneca and Quintilian », in W. DOMINIK, J. HALL (ed.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden, Blackwell, 2007, p. 297-306.

qu'il publie aux alentours de 30 apr. J.-C.²⁵. L'orateur Cassius Severus, qu'il cite, déplore le phénomène en constatant que, face à ces formes nouvelles d'éloquence, la norme évolue de façon radicale – ou, plus exactement, qu'elle se *trouble*, puisque les critères du succès sont désormais tout entiers définis par un auditoire dont le jugement n'est pas toujours sûr. Ainsi s'explique que, négligeant de grands orateurs tels qu'Asinius Pollion ou Messala Corvinus, le public romain leur préfère des rhéteurs que Cassius juge médiocres :

« Crois-tu que ce soit la faute de ceux qui parlent, ou du public ? Non, ceux-là ne parlent pas moins bien, ce sont ceux-ci qui jugent d'après des critères plus corrompus. Ce sont le plus souvent des enfants ou des jeunes gens qui fréquentent les écoles, et ils placent leur Cestius avant les hommes éloquents que je viens de mentionner (*sc.* Asinius et Messala) – et ils le placeraient avant Cicéron s'ils ne craignaient de se faire lapider. Et d'ailleurs, ils le placent avant lui, dans la mesure de leurs moyens : ils apprennent par cœur ses déclamations et ne lisent pas les discours de Cicéron, sauf ceux contre lesquels Cestius a composé une réponse²⁶. »

Encore profondément attaché aux valeurs et au mode de fonctionnement de l'éloquence républicaine²⁷, Cassius érige tout naturellement Cicéron en étalon de la qualité stylistique. Par un effet de sources – aucun témoignage favorable à Cestius ne nous a été conservé –, sa réaction a tout pour nous sembler naturelle ; du propre aveu de Cassius, elle est pourtant loin d'être majoritaire.

Comme le remarque Votienus Montanus, une autre figure dominante de l'époque, le déclamateur s'exprime « pour séduire et non pour remporter une victoire²⁸ », et n'est motivé par aucun autre enjeu que celui d'une compétition entièrement située sur le plan esthétique. Dans cette éloquence littérisée, où le public est composé non plus du peuple, mais d'amateurs choisis – voire de déclamateurs pratiquant le même art que celui qui s'exprime –, le défaut stylistique appelle une lecture interne : ce n'est pas en tant qu'obstacle à la persuasion qu'il est constitué en défaut, mais comme pure infraction au goût de l'auditoire. Et celui-ci est loin d'être homogène.

La réaction de Cassius traduit une indignation profonde – quoique peut-être un peu naïve à nos yeux – face à la pluralité des normes de jugement et ce que l'on pourrait nommer le *scandale du défaut* : ancré dans *sa* tradition, l'orateur ne peut accepter que d'autres systèmes et d'autres hiérarchies stylistiques puissent avoir cours, et s'indigne que les défauts qu'il relève trouvent toujours quelqu'un pour les applaudir (*nullum sine amatore uitium est*²⁹). Sénèque le père ne dit pas autre chose, et tient un discours

25. Sur cet ouvrage, intitulé *Oratorum et rhetorum sententiae diuisiones colores*, cf. la synthèse de J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder, op. cit.*, qui reste un point de départ essentiel.

26. Sen., C. 3 pr. 15.

27. Tacite fait néanmoins de lui la figure pivot des transformations stylistiques qui affectent l'éloquence des débuts de l'Empire : cf. Tac., *dial.* 19, 1 ; 26, 4.

28. Sen., C. 9 pr. 1.

29. Sen., C. 1, 5, 9.

profondément prescriptif tout en cherchant à « naturaliser » les choix stylistiques qui motivent son discours. En modelant à sa convenance l'image de la déclamation impériale – et cela d'autant plus facilement qu'il est la seule source à avoir survécu –, il présente comme une norme générale les orientations de son propre cercle littéraire et cherche à supplanter, voire à occulter, les visions concurrentes de ce qu'est le « bon style ».

L'infraction, dans ce cas, ne peut être autre chose qu'un défaut, et Sénèque développe une approche morale qui récupère le lien ancien entre éthique et esthétique : les styles qui enfreignent sa/la norme ne peuvent être que corrompus (*corrupta oratio*), figures et traits de mauvais goûts traduisant, au choix, la stupidité (*stultitia*), la maladie (*morbus*) ou la démence (*furor*).

Le rhéteur Cestius, victime perpétuelle des railleries de Cassius et de Sénèque le père, suscitait pourtant l'enthousiasme de certains. Il tenait école et ne manquait pas d'élèves : certains, parmi eux, tinrent une place importante sur la scène déclamatoire³⁰. Sénèque critique son agressivité à l'égard des autres déclamateurs, raille sa haine de Cicéron, et souligne le fait qu'il n'appréciait jamais rien, sinon son propre style (*Erat autem Cestius nullius quidem ingenii amator, Ciceroni etiam infestus*³¹) : autant de signes que Cestius – qui, originaire d'Asie mineure, était hellénophone mais déclamaient en latin – cherchait à promouvoir une manière de faire spécifique et, somme toute, une autre *norme stylistique* que celle défendue par Cassius et Sénèque le père. Bien qu'elle soit décrite comme une faute, une erreur ou un vice par la voix autoritaire de Sénèque, c'est d'abord l'existence d'une concurrence des normes que l'infraction révèle ici. En réduisant l'infraction au défaut, et en développant un rapport binaire au style (bon/mauvais), Sénèque le père donne à lire la relation la plus simple – sinon simpliste – qui puisse s'établir entre la norme, ceux qui l'incarnent et les manifestations qui les contrarient.

Effectuons un retour en arrière d'un gros demi-siècle, dans un contexte où la relation entre parole esthétique et parole efficace est encore en pleine négociation, pour comprendre dans quels enjeux intellectuels s'inscrit cette réduction de l'infraction au défaut et la prétention brutale de Sénèque à l'hégémonie normative.

En 46 av. J.-C., en pleine dictature césarienne, Cicéron vit les prodromes de la ruine qui frappera bientôt la parole publique : dès l'arrivée de César au pouvoir, le *forum* s'est tu. Cicéron affronte la situation par l'écrit³², et rédige un traité retraçant l'histoire de l'éloquence romaine des origines jusqu'à la situation où se trouvent aujourd'hui ses propres épigones confrontés à l'étiollement de l'éloquence politique : le *Brutus*. Parce qu'il décrit, organise et hiérarchise les styles effectivement employés par les praticiens, et ne se contente pas de prescrire le « bon style », le *Brutus* représente le premier ouvrage critique

30. F. G. LINDNER, *De Lucio Cestio Pio commentatio*, Züllichau, 1858, p. 15-17 ; H. BORNECQUE, *Les Déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père*, Lille, 1902, p. 161 ; W. M. BLOOMER, *Latinity and Literary Society at Rome*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 131.

31. Sen., *S. 7*, 12 ; cf. Sen., *C. 3* pr. 16.

32. S. C. STROUP, *Catullus, Cicero, and a Society of Patrons: the Generation of the Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 237-268 ; S. GURD, *Work in Progress. Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 57-66.

publié en langue latine³³. Cicéron y défend une conception très orientée de l'éloquence et de la politique latines, mais – contrairement à Sénèque – il fait entendre une autre voix que la sienne, celle des Atticistes qui, rassemblés derrière l'orateur C. Licinius Calvus depuis le milieu des années 50, défendent une esthétique restreinte. Toute de sécheresse et de simplicité, elle représente l'exact contraire de l'éloquence cicéronienne.

Le débat est complexe ; il plonge ses racines dans le mouvement classicisant qui voit le jour à la même époque et agitera encore Rome au siècle suivant³⁴. Il ne doit nous intéresser ici que pour deux particularités. La première tient à la rémanence du lien entre approche esthétique et approche éthique de l'infraction perçue comme défaut : Cicéron, par son style ample, enfreindrait les règles du goût mais traduirait également une nature efféminée et donc, selon un réflexe typique dans la Rome antique, dégradée³⁵. C'est bien une autre axiologie esthétique, plus en accord d'après eux avec l'idéologie collective, que les Atticistes cherchent à promouvoir : dans un univers où la période et la *copia* cicéroniennes dominent la stylistique oratoire, l'irruption d'une autre manière de faire – d'ailleurs thématifiée et argumentée au moyen d'un appareil théorique très fin (reprise de modèles athéniens, adossement à une poétique, réflexion sur les normes de la correction lexicale) – fait de l'infraction un véritable manifeste. Comment, dans ce cas, réduire cette infraction à un vulgaire défaut ?

C'est là le second point saillant du débat : pour répondre à cette attaque qui met en péril sa propre stature, Cicéron refusera de se situer sur le plan de la seule réflexion esthétique : son argumentaire trouve précisément sa force dans le lien qu'il établit entre stylistique et persuasion. Cicéron déploie sa réflexion en deux temps. Le premier, dans le *Brutus*, consiste à rappeler que l'éloquence n'est pas la poésie ; en cela, elle ne vise pas à plaire à une élite, mais à convaincre les masses. Le jugement de l'expert, s'il diffère par le savoir technique qui le motive, doit donc rencontrer celui du public qui juge, comme l'expliquera Denys quelques années plus tard, « par nature » : si l'auditoire est conquis, l'expert ne peut qu'approuver l'orateur qui parle³⁶. Or, les Atticistes, par la sécheresse de leur expression, sont incapables d'agir sur les foules³⁷. Leur défaut ne tient pas au goût, leur raffinement peut même être apprécié : leur erreur est une erreur de *genre*, et tient à

33. Sur le *Brutus*, cf. en dernier lieu S. AUBERT-BAILLOT & C. GUÉRIN (éd.), *Le Brutus de Cicéron*, Leyde, Brill, 2014.

34. Sur l'enjeu politique du débat « classicisant » à Rome, cf. E. GABBA, « Political and Cultural Aspects of the Classicistic Revival in the Augustan Age », *Classical Antiquity*, 1, 1982, p. 43-65 ; A. SPAWFORTH, *Greece and the Augustan Cultural Revolution*, *op. cit.*

35. F. DELARUE, « L'asianisme à Rome », *Revue des Études Latines*, 60, 1982, p. 166-185 ; J. DUGAN, *Making a New Man : Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 215-217 ; C. GUÉRIN, *Persona. L'Élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C. Volume II : théorisation cicéronienne de la persona oratoire*, Paris, 2011, p. 339-349. Sur cette problématique, cf., dans ce volume, l'article de P. Zoberman.

36. *Brut.* 183 sq. ; cf. D. M. SCHENKEVELD, « *Iudicia vulgi* : Cicero, *De oratore* 3, 195 ff. and *Brutus* 183 ff. », *Rhetorica*, 1988, p. 291-305. La proximité de Cicéron et de Denys sur la question du jugement « instinctif » doit être soulignée.

37. *Brut.* 283, 317.

leur oubli du processus de réception. Le peuple, en d'autres termes, n'apprécie guère l'épure stylistique.

Mais cette réponse, apparemment, ne suffisait pas : quelques mois plus tard, Cicéron entreprend de reformuler sa doctrine dans un traité systématique, l'*Orator*, où le style et la rythmique – les deux principaux points de conflit avec les Atticistes – occupent la plus grande place. Sa démarche évolue : maintenant qu'est acquise la nature défectueuse du style atticiste, voilà que l'orateur transforme sa propre théorie pour en bannir définitivement l'infraction/défaut de la simplicité excessive. C'est ainsi que la théorie des tâches de l'orateur (*officia oratoris*) put prendre toute son ampleur pour devenir un système complet et fermé, unissant de façon rigide trois fonctions (instruire, plaire, émouvoir) à trois styles (simple, moyen, grand) et imposant l'usage varié de ces trois armes non pour des motifs esthétiques, mais pour des raisons tenant strictement à la persuasion. Dans cette nouvelle théorisation, les Atticistes ne pouvaient prétendre être des orateurs au sens plein du terme : en se limitant à la simplicité, ils se privaient des moyens d'action les plus efficaces. À travers cette lutte pour la définition du bon style, qui vise en dernier lieu à cantonner l'infraction de l'adversaire dans l'étroit domaine du défaut, l'*Orator* fait apparaître un nouveau type de relation entre la norme et ce qui la contrarie, où l'infraction, réintégrée et comme assimilée par la doctrine, impose une réélaboration des principes stylistiques qui prenne en compte le problème et maintienne la norme dans son intégrité.

Ces deux textes, malgré leurs orientations très différentes, ne font en définitive qu'actualiser sur le plan théorique l'interaction de l'infraction et de la norme que Cicéron avait déjà pensée sur le plan pratique dans son traité paru neuf ans plus tôt, en 55 av. J.-C., le *De oratore*. Réfléchissant à l'évolution du style depuis les orateurs anciens jusqu'à ceux du moment, le personnage d'Antoine corrélait le phénomène au goût du public et aux pratiques d'imitation. Le style d'une époque (entendu comme adéquation des modes d'expression oratoire aux attentes de l'auditoire) évoluait selon que l'on imitait ou que l'on oubliait le style de la génération antérieure :

« Pourquoi, d'après vous, chaque génération a-t-elle produit un genre unique d'éloquence, ou peu s'en faut ? [...] Aussi longtemps qu'on imita ces orateurs, le goût pour ce style put se maintenir. Mais lorsqu'ils furent tous morts, et que leur souvenir se perdit peu à peu jusqu'à tomber dans l'oubli, d'autres styles entrèrent en vogue, moins rugueux, et plus relâchés³⁸. »

C'est cette dialectique de l'imitation qui motive la présentation des orateurs du *Brutus* par génération (*aetas*), les praticiens étant systématiquement regroupés autour de la figure majeure qui donnait le « ton » stylistique de l'époque, avant de laisser la place à une autre figure et à un autre style³⁹.

38. *De orat.* II, 92-95.

39. *Brut.* 29, 74, 333.

Selon cette approche, l'infraction à la norme stylistique – à entendre comme innovation – n'a plus à être rejetée comme un défaut à partir du moment où le style qui prévalait jusque-là s'épuise, faute d'imitateurs pour le soutenir : l'infraction stylistique agit alors sur la norme pour la faire évoluer. C'est précisément ce que Cicéron conteste dans sa polémique avec les Atticistes : leur style n'est pas le « nouveau style » et sa propre *oratio* n'est pas obsolète, puisque le public – unique pierre de touche incontestable – n'a pas rejeté sa manière de faire pour approuver celle de ses adversaires.

Les sources ne ménagent assurément pas à Cestius une position comparable à celle de Cicéron : sa voix est celle d'un dominé, au moins du point de vue de la transmission, et c'est comme un individu qui récrimine, ou qui biaise, que Sénèque le présente. Pourtant, lorsqu'il affirme dire « beaucoup de choses non parce qu'elles <lui> plaisent, mais parce qu'elles vont plaire aux auditeurs⁴⁰ », il rencontre très directement la réflexion que Cicéron développe dans le *De oratore* et le *Brutus* : la pratique, avant de se comprendre par rapport à une norme prétendument intangible, doit être abordée à partir du public. Une différence majeure les sépare pourtant : le public de Cicéron est formé d'un auditoire populaire qu'il s'agit de convaincre, celui de Cestius est composé d'experts pour qui la norme, dominante ou non, est pleinement thématisée et sera défendue avec vigueur. On comprend pourquoi le cadre de la déclamation interdisait une approche de l'infraction qui dépassât sa réduction au défaut.

SYNTHÈSE DES NOTIONS ET PRÉSENTATION DES TEXTES

Ce rapide parcours à travers la réflexion que les anciens rhéteurs ont consacrée à la constitution de la norme stylistique, à ses usages et aux différentes manières de l'enfreindre ou de la défendre fait d'abord apparaître le caractère circonstanciel et culturel de ces réactions et de ces modes de pensée. Il n'y a bien sûr pas « d'en-soi » du rapport à la norme, et ce dernier ne peut s'interpréter qu'à travers la prise en compte des relations complexes et fluctuantes qui relie, comme nous le disions ci-dessus, les différentes coordonnées de l'œuvre considérée : la source des artefacts, la source des règles, leur fonction, le public visé, le genre même de l'œuvre et, plus généralement, le contexte politique, idéologique et culturel. On perçoit alors combien la diachronie longue et l'interdisciplinarité, qui ont toutes deux motivé ces rencontres, peuvent faire progresser la description des phénomènes de normativité stylistique et faciliter la compréhension du rôle que joue l'infraction – parmi d'autres facteurs – dans le processus de constante redéfinition des projets créatifs.

Ce même parcours offre au présent volume les principes de sa composition. On y trouvera en premier lieu, dans une partie intitulée « Théories et construction des normes », un questionnement portant sur les modes de constitution de la norme et de l'infraction en

40. Sen., C. 9, 6, 12.

fonction des cadres théoriques choisis comme références et de leur évolution, (**G. Siouffi**, « La normativité stylistique : quelques réflexions sur une rémanence » ; **J. Zufferey**, « Les cadres théoriques du jugement stylistique : vers des modes variés de l'incorrection »), puis deux études illustrant une première tendance observable dans la relation que praticiens et théoriciens entretiennent avec l'infraction stylistique, à savoir l'assimilation du style et de l'éthique : elle consiste à adosser la norme de l'expression (ou, plus généralement, de la production créative) à une norme jugée supérieure, celle des mœurs, de la morale partagée, de l'idéologie collective. Le phénomène est étudié sur un corpus latin par **A. Estèves** (« *Les uerba obscena* dans quelques textes théoriques latins : définitions typologiques, répertoire d'exemples, procédés d'exclusion et modalités d'usage »), puis à propos du roman baroque (**S. Duval** : « De l'infraction à la distinction : censure, autocritique et légitimation du style romanesque à l'âge baroque »).

Une deuxième tendance, étudiée sous le titre « Penser l'infraction, révéler la norme », est celle du combat et du rejet : l'infraction est alors pensée comme une faute, et inscrite dans l'appareil normatif afin de révéler, critiquer puis condamner la déviance qu'elle manifeste. Elle existera alors, dans le discours critique, comme un contre-modèle et permettra de renforcer la norme elle-même. Les études de cas portent, successivement, sur un traité de rhétorique grecque de l'époque impériale romaine (**F. Woerther**, « La critique des théories rhétoriques concurrentes comme principe structurel et pédagogique dans l'*Art du discours politique* de l'Anonyme de Séguier »), sur la fonction pédagogique des critiques formulées par Grimarest sur les fautes épistolaires (**C. Lignereux**, « Les vertus pédagogiques de la condamnation des « fautes qui peuvent avoir de mauvaises suites » dans le *Traité sur la manière d'écrire des lettres* de Grimarest ») puis sur l'activité des « remarqueurs » à propos de la production littéraire du XVII^e s. (**É. Tourrette**, « Qu'est-ce qu'une négligence de style au XVII^e siècle ? ») et, enfin, sur le corpus très riche et pittoresque de la critique des incisives servant de relais de parole (**A. Laferrière**, « “lui dis-je [lui fis-je, lui expliqué-je, lui déclaré-je, et autres faiblardises du genre, mais on ne peut pas se surveiller 24 heures sur 24, si ?]” : Incisives « défectueuses » ou normes prises en défaut ? »).

La troisième tendance est celle de la concurrence (« Infraction, stratégie, création ») : l'infraction, délibérée, entend alors créer une nouvelle norme et se présenter comme une amélioration, ou une rupture totale, par rapport aux normes en cours. De cette tendance relèvent non moins de sept contributions, sur des corpus littéraires (**F. Boissieras**, « Infraction stylistique et effraction psychique : le mot cru chez Marivaux » ; **V. Géraud**, « Les ambivalences de l'infraction stylistique dans le *Dictionnaire néologique* de l'abbé Desfontaines » ; **P. Zoberman**, « Étranges solécismes en conduite : les femmes entre transgression et disqualification dans le théâtre de Molière » ; **S. Thonnerieux**, « La suppression de la ponctuation dans la poésie au tournant du XX^e siècle : infraction et renouvellement du langage poétique » ; **D. Veres**, « L'étrange “parlécrit” durassien et le “nouvel usage de la littérature” ») ou cinématographique (**D. Marchiori**, « Le style

cinématographique : marges et infractions » ; **S. Louet**, « La puissance anadyomène d'une fraction d'infraction : mobilité et fixité du regard à la caméra »).

La quatrième tendance, enfin (« Penser l'infraction, valoriser l'écart »), est celle de la réinterprétation : la norme est reformulée, affinée, modifiée afin de la rendre résistante aux infractions qu'on lui oppose. Le phénomène est étudié dans des corpus eux aussi très variés, majoritairement littéraires, mais aussi architectural (**F. Villemur**, « *Una cosa goffa* : licence et sublime chez Michel-Ange, ou la *maniera* contre le style ? » ; **C. Primot**, « Langues hybrides et infraction stylistique à la Renaissance » ; **M. Bologna**, « L'infraction stylistique dans l'œuvre macaronique de Teofilo Folengo » ; **E. Prak-Derrington**, « “Toute répétition est en principe faute de style” : Infraction et répétition lexicale » ; **C. Narjoux**, « “L'école” Minuit de “ceux qui n'écrivent pas comme il faut” : le devenir d'une “infraction stylistique” »).

Chacune de ces tendances est partagée par les tenants de la norme stylistique dominante et par ceux qui la contestent. Si la posture dominante est évidente, celle des « innovateurs » n'en est pas très éloignée : eux aussi, dans le jeu de la concurrence, réinterprètent la norme courante en défaut, la critiquent, la transforment en contre-modèle et modifient leur propre approche face à elle. Ces *postures* pratiques et théoriques, ainsi, sont fluides : l'enjeu, pour nous, consiste à percevoir, par-delà les époques, les genres et les fluctuations stylistiques, tout l'éventail des stratégies que créateurs et théoriciens ont mises en œuvre pour négocier ces relations.

Les éditeurs du volume tiennent à remercier les institutions qui ont permis la réalisation de ce projet : l'Institut universitaire de France, grâce auquel le colloque et la présente publication ont été financés, mais aussi les équipes de recherche qui les ont inscrits à leur programme, le Labex Hastec, l'EA CRISES 4424 de l'université de Montpellier et l'EA LIS (Lettres, Idées, Savoir) 4395 de l'université Paris-Est. De chaleureux remerciements sont enfin dus aux contributeurs, pour la vivacité et la compétence qui ont marqué les débats de janvier 2013, et dont, nous l'espérons, les textes qui suivent gardent la trace vivante.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBERT-BAILLOT S. & GUÉRIN C. (éd.), *Le Brutus de Cicéron : Rhétorique, politique et histoire culturelle*, Leyde, Brill, 2014.
- BLOOMER W. M., *Latinity and Literary Society at Rome*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997.
- BLOOMER W. M., « Roman Declamation: The Elder Seneca and Quintilian », in W. DOMINIK & J. HALL (éd.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden, Blackwell Publishing, 2007, p. 297-306.
- BONNER S. F., *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool, Liverpool University Press, 1949.
- BRISSON L. (trad.), Platon, *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1992.

- BORNECQUE H., *Les Déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père*, Hildesheim, Olms, 1962 (Lille, 1902).
- CHIRON P. (trad.), Aristote, *Rhétorique*, Paris, GF-Flammarion, 2007.
- CHIRON P. (trad.), Lysias, *Discours* 1, XII, XXIV, XXXII, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Commentario », 2015.
- COLE Th., « Who was Corax ? », *Illinois Classical Studies* 16, 1991, p. 65-84.
- CONNOLLY J., « The New World Order: Greek Rhetoric in Rome », in I. WORTHINGTON (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2007, p. 139-165.
- DELARUE F., « L'asianisme à Rome », *Revue des Études Latines*, 60, 1982, p. 166-185.
- DUBEL S., FAVREAU-LINDER A.-M. & OUDOT E., *À l'École d'Homère. La culture des orateurs et des sophistes* Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2015.
- DUGAN J., *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- FAIRWEATHER J., *Seneca the Elder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- GABBA E., « Political and Cultural Aspects of the Classicistic Revival in the Augustan Age », *Classical Antiquity*, 1, 1982, p. 43-65.
- GENETTE G., *Figures II* (La Littérature et l'espace), Paris, Le Seuil, 1969.
- GUÉRIN C., *Persona. L'Élaboration d'une notion rhétorique au 1^{er} siècle av. J.-C. Volume II: théorisation cicéronienne de la persona oratoire*, Paris, Vrin, 2011.
- GURD S., *Work in Progress. Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011.
- LINDNER F. G., *De Lucio Cestio Pio commentatio*, Züllichau, Lange, 1858.
- PATILLON M. & BOLOGNESI G. (éd.), Aelius Théon, *Progymnasmata*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- PELLEGRIN P. (dir.), Aristote, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2015.
- PERNOT L. (trad.), *Éloges grecs de Rome*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à Livres », 1997.
- RUSSELL D. A., *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SCHENKEVELD D. M., « *Iudicia vulgi*: Cicero, *De oratore* 3, 195 ff. and *Brutus* 183 ff », *Rhetorica*, 6, 1988, p. 291-305.
- SPAWFORTH A., *Greece and the Augustan Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- STROUP S. C., *Catullus, Cicero, and a Society of Patrons: the Generation of the Text*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2010.
- USHER S., *Greek Oratory. Tradition and Originality*, Oxford, 1999.
- VERNANT J.-P., *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1987 (1962).
- WOERTHER F., *L'Éthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.