



HAL
open science

**Battre du tambour dans la déclamation sophistique.
Métaphore et polysémie de *τυμπανίζειν* dans le
Theatrum veterum rhetorum de Louis de Cressolles
(1620)**

Léa Gariglietti

► **To cite this version:**

Léa Gariglietti. Battre du tambour dans la déclamation sophistique. Métaphore et polysémie de *τυμπανίζειν* dans le Theatrum veterum rhetorum de Louis de Cressolles (1620). Exercices de rhétorique, 2024, 22, 10.4000/rhetorique.1667. hal-04574760

HAL Id: hal-04574760

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04574760v1>

Submitted on 14 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Battre du tambour dans la déclamation sophistiquée. Métaphore et polysémie de *τυμπανίζειν* dans le *Theatrum veterum rhetorum* de Louis de Cressolles (1620)

Léa Gariglietti



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/1667>

DOI : [10.4000/rhetorique.1667](https://doi.org/10.4000/rhetorique.1667)

ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-490-5

Référence électronique

Léa Gariglietti, « Battre du tambour dans la déclamation sophistiquée. Métaphore et polysémie de *τυμπανίζειν* dans le *Theatrum veterum rhetorum* de Louis de Cressolles (1620) », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 22 | 2024, mis en ligne le 22 avril 2024, consulté le 27 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/1667> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1667>

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Battre du tambour dans la déclamation sophistique. Métaphore et polysémie de *τυμπανίζειν* dans le *Theatrum veterum rhetorum* de Louis de Cressolles (1620)

Léa Gariglietti

- 1 Le genre du *Theatrum*, en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles, se définit par son projet d'exposer l'exhaustivité des savoirs dans un domaine donné¹. Le jésuite Louis de Cressolles² signe en 1620 un *Theatrum veterum rhetorum, oratorum, declamatorum quos in Graecia nominabant Σοφιστάς* (*Le Théâtre des anciens rhéteurs, orateurs, déclamateurs que l'on appelait sophistes en Grèce, désormais TVR*) : cette œuvre, ainsi que le titre le suggère, porte sur la sophistique antique, courant intellectuel et culturel réunissant penseurs, orateurs et professeurs de rhétorique et de philosophie³. Ce théâtre convoque en effet tous les « acteurs » et « spectateurs », autrement dit les « personnalités » et « témoins » du monde antique qui ont participé, de près ou de loin, aux coutumes sophistiques, voire les ont critiquées, donnant alors l'illusion au lecteur-spectateur de voir s'animer sous ses yeux les civilisations et sociétés nourries et rythmées par les sophistes de l'Athènes classique (livres I et II) et par les déclamateurs de l'ère impériale (livres III et IV⁴). Une lecture chrétienne analyse ensuite les vices moraux et les défauts rhétoriques des deux sophistiques, alors confondues, au dernier livre. Cette porosité marquée entre les deux sophistiques et entre les notions mêmes d'orateur, de déclamateur et de sophiste fait de l'ouvrage de Cressolles, destiné aux élèves des collèges jésuites⁵, un traité « sur la tradition rhétorique⁶ ».
- 2 Dans le traité de Cressolles, le mot *theatrum* a aussi son sens premier de « spectacle ». Au livre III, l'auteur met en scène les seconds sophistes des I^{er} aux IV^e siècles dans leur

quotidien d'enseignants itinérants et dans le décor de leurs performances oratoires. La déclamation sophistique fait l'objet d'une peinture colorée et sonore, composée selon un diptyque dont la première partie dépeint le geste (*gestus* ; ch. 17) et la deuxième la voix (*pronuntiatio* ; ch. 18) : l'action oratoire est donnée à voir dans son infinie variété de mouvements et de sons. Louis de Cressolles se situe dans la lignée de Philostrate (III^e siècle) et d'Eunape (IV^e siècle), deux auteurs de *Vies de sophistes*. En tant que lecteur, le professeur jésuite fait montre d'une connaissance parfaite des deux œuvres. Désignant les sophistes comme « amoureux de la sonorité » (*amantes sonoritatis*), l'auteur jésuite reprend les métaphores musicales des *Vies de sophistes*, employées couramment pour parler de la rhétorique à l'ère impériale. Or, certaines font l'objet d'un traitement spécial telle que l'image du battement de tambour (*τυμπανίζειν*, *tympanizein*). La métaphore illustre les gestes échevelés et percutants de Scopélien, l'un des sophistes les plus audacieux de son temps, aux dires de Philostrate⁷.

- 3 *Τυμπανίζειν* renvoie aux *tympana orationis* (« tambourins du discours ») qui illustrent l'exaltation exagérée des orateurs chez Quintilien⁸. Pourtant aptes à conférer un aspect spectaculaire à la performance des sophistes, les battements de tambour s'avèrent absents de la mise en scène de la déclamation par Cressolles. La raison de cette disparition presque totale tire peut-être ses origines de la polysémie du verbe grec⁹. Le présent travail se propose ainsi d'étudier la perception de la déclamation sophistique, selon Cressolles, à la lumière des répercussions symboliques et/ou réelles de l'image du battement de tambour.

1. Cressolles, lecteur fidèle de Philostrate (L. III, ch. 17-18)

- 4 Les *Vies de sophistes*, ouvrage « prosopographique et historique » selon Alain Billault, répertorient de manière subjective des descriptions, qui pourraient s'apparenter à des « biographies » de certains intellectuels ayant vécu dans la société de l'Empire Romain et qui exposaient leur « éducation / culture » (*παιδεία*, *paideia*) dans les diverses manifestations rhétoriques, au sein desquelles prend place la « déclamation¹⁰ ». Elles sont aussi « critiques » (A. Billault) puisqu'elles montrent les vices et les vertus ainsi que les victoires et les échecs des sophistes afin d'esquisser le modèle du « bon sophiste¹¹ ». Glen W. Bowersock, quant à lui, pense que Philostrate tend un spectacle instructif à son destinataire d'Asie mineure, Gordien II¹². Le terme de « spectacle » réfère au caractère anecdotique donc distrayant de l'ouvrage en lui-même et au genre de la déclamation des sophistes qui y est dépeint, caractérisé par son aspect « spectaculaire ». La déclamation s'inscrit dans un monde de compétition où la nécessité d'exhiber sa domination sociale et politique est très forte. Maud Gleason rappelle que les sophistes à travers leur performance rhétorique font leur propre publicité en tant qu'enseignants, parangons d'une cité, hommes politiques et intellectuels, détenteurs de la culture grecque¹³. Les discours qu'ils produisent, et ce, le plus souvent de façon improvisée, portent trois noms : *μελετή* (*meletê*) est la « déclamation » par excellence ou la « leçon dans la déclamation » ou encore « le discours d'entraînement sur un sujet fictif ». Quand la *μελετή* s'évade hors des murs scolaires, elle est « montrée », il s'agit alors de l'*ἐπίδειξις* (*epideixis*), « la démonstration de la déclamation », autrement dit la « déclamation publique ». Elle désigne notamment la conférence du maître-sophiste dans les cités. Quant à *ἀγών* (*agôn*, « discours »), il

qualifie le discours en général ou au pluriel la joute oratoire entre deux sophistes¹⁴. Cependant dans le *Theatrum veterum rhetorum*, Cressolles retient de préférence le mot ἐπίδειξις pour dire « démonstration de la déclamation » dans la mise en scène de l'action oratoire (TVR, III, 17-18) car celui-ci dénote mieux la volonté d'exhiber la pompe oratoire par son étymologie ἐπιδείκνυμι (*epideiknumi*, « montrer »).

- 5 Philostrate décrit des déclamations qui s'avèrent sonores par nature dans les *Vies de sophistes*. La sonorité est rendue par nombre de métaphores : chant d'oiseaux, bruits en tout genre, instruments de musique. Les métaphores issues du domaine musical sont au centre des réflexions et des controverses concernant le discours rhétorique à l'ère impériale ainsi que le montre Gabriella Moretti¹⁵. Durant l'empire romain, les performances sophistiques étaient reconnues pour leur musicalité qui, bien que dénoncée par les théoriciens de l'éloquence (Sénèque l'Ancien, Sénèque le Jeune, Quintilien), était fort appréciée du public¹⁶. La musicalité est rendue par les comparaisons musicales ou sonores, donc inhérentes à la rhétorique, qui foisonnent dans l'œuvre de Philostrate. Cressolles utilise ces images pour les mettre au service de sa peinture de l'action oratoire des sophistes. Il en renforce ainsi la vivacité (TVR, III, 17, 18). Le traitement des données sonores s'opère de trois manières : la référence explicite, la référence discrète et l'omission. Cressolles réinvestit les éléments de façon explicite en employant le mot grec ou la citation précise issue des *Vies de sophistes* dont il indique les références textuelles en marge. Parfois, les allusions aux sonorités du texte de Philostrate sont discrètes, cachées dans des connotations ou dans le sens spécifique d'un terme voire dans la référence à un texte nouveau que Cressolles décide de convoquer. Une prise de distance entre les textes des *Vies* et leur héritier du XVII^e siècle, le *Theatrum veterum rhetorum*, se mesure enfin à l'aune des omissions de certaines métaphores d'instruments de musique présentes chez Philostrate. Leur rejet est significatif au vu de la valeur qu'elles ont dans les *Vies de sophistes* pour rendre spectaculaire l'aspect des performances de l'ère impériale.

Les références explicites empruntées au monde animal : un bestiaire sonore

- 6 Lorsqu'il met en scène les orateurs au livre III, pour exposer le geste (*gestus* ; ch. 17) et la voix (*pronuntiatio* ; ch. 18), Cressolles déploie un éventail de sophistes qui, mis bout à bout, esquissent un sophiste *composite*, délivrant une seule déclamation¹⁷. Cela permet à l'auteur d'élaborer la peinture de la déclamation *en scène*, c'est-à-dire du début à la fin, ce que ne fait pas Philostrate¹⁸. Ainsi, la structure du chapitre 17 offre un propos introductif contenant la salutation et la conciliation de la bienveillance. Une première partie centrée sur l'action oratoire relâchée (*actio remissa*) montre les mimiques et la danse du sophiste lors du προαγών (*proagôn*), moment précédant la déclamation à proprement parler. La deuxième partie traite de l'action oratoire véhémement (*actio commotionis quaedam plena et contentionis*) qui donne à voir le sophiste en plein άγών (*agôn*), corps central du discours. Cette peinture de la déclamation d'un sophiste-type exploite la diversité des métaphores sonores employées pour donner à entendre la déclamation antique.
- 7 Cressolles reprend explicitement les bruits du monde animal des *Vies de sophistes*, c'est-à-dire des sons naturels. Par exemple, les corps de Polémon¹⁹ et de Prohérésius²⁰

reproduisent le retentissement des sabots du cheval homérique lorsque les sophistes dansent (*ἐπιχορεύειν*, *epichoreuein*) :

Sic Philostratus Polemonem eximium eloquentiae doctorem dicit, κροαίνειν ἐν τοῖς τῶν ὑποθέσεων χωρίοις οὐδὲν μείον τοῦ Ὀμηρικοῦ ἵππου, heroici equi more, in certis causarum locis gressus. Quae mihi effigies non modo liberum orationis cursum, verum etiam laetum, magnificum, et gestientem quodammodo gestum videtur exprimere²¹.

Aussi, Philostrate dit que Polémon, très savant et brillant en éloquence κροαίνειν ἐν τοῖς τῶν ὑποθέσεων χωρίοις οὐδὲν μείον τοῦ Ὀμηρικοῦ ἵππου, c'est-à-dire, à l'instar du cheval érique, galope dans les passages argumentatifs. Et cette représentation me semble rendre fidèlement non seulement la marche libre du discours mais aussi, en quelque sorte, la gestuelle épanouie, noble et mouvementée.

La métaphore équine prend place dans un paragraphe intitulé « Ce que signifie *ἐπιχορεύειν* (danser) en parlant » (« *Quid ἐπιχορεύειν in dicendo²²* »). En amont de celle-ci, Cressolles décrivait l'action de bondir (*exultare*) comme pas de danse. À cette chorégraphie s'ajoutent des gestes au son percussif : dans le type d'action véhémence, les sophistes « s'élançaient, frappaient le sol, battaient leur cuisse, leur corps entier était mis en branle » (« *exiliebant, supplodebant, femur quatiebant, toto corpore commouebantur* »), à l'instar de Scopélien qui « se frappait régulièrement la cuisse » (« *τόν μηρόν θαμὰ ἔπληττεν²³* »). La danse du sophiste, représentée métaphoriquement par la course d'un cheval et composée concrètement de petits bonds et de battements de pieds et de mains, fait retentir des bruits percussifs produits par les chocs.

- 8 Le son de la voix est assimilé au chant plus ou moins mélodieux des oiseaux. D'une part, le rossignol (*ἀηδών*, *aêdôn²⁴*), en tant que comparant, rend compte de la douceur vocale des sophistes. La douceur (*suauitas*) de la voix, analysée par Sophie Conte dans les *Vacationes autumnales* de Cressolles, correspond au grain de la voix et à la prononciation²⁵. D'autre part, le corbeau qui « croasse » (*λαρυγγιᾶν*, *laryngian²⁶*) est convoqué pour illustrer la puissance de la voix. Construit sur le nom de l'appareil vocal, le « larynx », le verbe prolonge un développement de Cressolles sur un autre verbe au radical identique, *λαρυγγίζειν* (*laryngizein*, « crier à plein gosier »), que G. Moretti traduit de façon plus neutre « qui tonne » et qui produit une « sonorité sombre et bombastique²⁷ ». Cette alliance de « la douceur / l'agréable » (*suauitas*) et de la puissance vocale pourrait correspondre à la *vox canora* (« voix sonore et harmonieuse ») prônée par l'auteur jésuite dans son traité sur l'action oratoire que S. Conte décrit ainsi : « L'adjectif *canorus* signifie sonore, mélodieux et harmonieux. Cette qualité, en ajoutant à la puissance de la voix le côté mélodieux, intègre donc potentiellement la *suauitas* mais ce n'est pas toujours le cas²⁸. » Cependant, l'image du corbeau empruntée à Aristophane, et donc au genre comique, est teintée de ridicule, ou du moins, d'exagération. Elle ne peut pas correspondre à l'harmonie. C'est pourquoi l'adjectif *canorus* est absent du tableau de l'action oratoire des sophistes (*TVR*, III, 17-18)²⁹.
- 9 Coutumiers de l'outrance, les sophistes ne peuvent pas prétendre à la *vox canora*, type de voix sonore et harmonieuse qui nécessite un dosage subtil de l'agréable et de la puissance. En revanche, l'excès peut se mesurer à différentes échelles. Les références explicites, à savoir le bestiaire sonore, donnent à entendre une sonorité naturelle mais légèrement excessive dans la mesure où le corps, bien que sonorement percussif, épouse le rythme régulier du galop, et où la voix du sophiste pourrait presque être assimilée à l'idéale *vox canora*. En effet, le croassement du corbeau n'est pas la comparaison la plus flatteuse pour imager la puissance vocale. En sus de références explicites aux sons naturels, sont ajoutés implicitement des renvois aux métaphores

des instruments de musique présents dans les *Vies de sophistes*. Plus l'excès sonore est fort, plus Cressolles l'assourdit.

Les références discrètes aux instruments de musique

- 10 À l'exception du *τονάριον* (*tonarion*, « petite flûte »), qui, en outre, ne concerne pas les sophistes, aucun instrument n'est mentionné aux chapitres 17 et 18 du livre III³⁰. Les instruments de musique sont toutefois suggérés, soit dans les connotations d'un mot, soit dans la polysémie d'un terme. Dans les *marginalia*, Louis de Cressolles met la plupart du temps en exergue le lexique propre à un auteur. C'est le cas du chapitre 17 consacré au geste : la deuxième partie qui porte sur l'action oratoire véhémement a pour illustrations des verbes issus du traité *Du sublime* du Pseudo-Longin, tels que « faire le bacchant » (*βακχεύειν*, *baccheuein*) et « faire le Corybante » (*κορυβαντιάειν*, *corybantian*³¹). D'un point de vue musical, dans la tradition platonicienne, l'initiation du bacchant est rattachée à l'*aulos*, sorte de clarinette, qui sert de déclenchement et de signal dans la transe bacchique. L'*aulos* a le pouvoir de déposséder une personne de son esprit par sa mélodie envoûtante³². Quant aux Corybantes, prêtres de la déesse-mère de Phrygie, Cybèle, ils honoraient la divinité en musique. Leurs danses armées se déroulaient au son de l'*aulos* également, mais aussi des trompes, des tambourins et des boucliers. L'*aulos*, comme la trompette, servait à donner les ordres sur les champs de bataille³³. Ainsi, les expressions « faire le bacchant » et « faire le corybante » sont associées à des instruments de musique martiaux, efficaces et puissants. Dans le cas des bacchants, la gestuelle qui les accompagne est déraisonnée et sauvage ; pour les Corybantes, le geste imite la guerre. Une forme de violence est intrinsèque à leur chorégraphie.
- 11 Les allusions musicales sont aussi suscitées par la polysémie du lexique. Par exemple, la prononciation des sophistes est accentuée par la répétition d'un « battement » de langue qui se dit *ῥυθμός* (*rhythmōs*, rythme) ou *κρότος*, *krotos*³⁴. Ce dernier mot a un sens spécifique dans le domaine musical : « le bruit qu'on fait en frappant quelque chose, *par ex.* sur des instruments de cuivre pour rassembler un essaim d'abeilles³⁵ ». Le sens de « répercussion / retentissement » est appliqué également à la voix de manière plus subtile au chapitre 18. L'adjectif *timulus*, « qui rend un son clair, aigu, perçant », dérivé du verbe *timio* (« faire tinter de l'argent ») rappelle le son métallique caractéristique des instruments de cuivre percussifs³⁶.
- 12 Il y a alors une batterie d'instruments de musique évoqués avec discrétion. L'excès de sonorité a monté d'un cran du fait de leur nombre et de leur intensité. En effet, même s'ils sont variés et différents, ils ont en commun la puissance et l'efficacité sonore, et pour la majorité d'entre eux, un bruit percussif. Tous semblent dénués de douceur, à l'exception peut-être de l'*aulos*, mais dans l'ensemble ils dénotent une certaine véhémence puisqu'ils sont associés à la guerre ou à la barbarie. En citant les métaphores d'instruments de musique propres au texte de Philostrate, Cressolles reste fidèle à la conception païenne de la rhétorique de l'ère impériale. De plus, la violence sourde qui imprègne la sonorité des sophistes est légitimée par les références mythologiques (bacchants, Corybantes).

Les omissions significatives : la trompette et le battement de tambour

- 13 On peut enfin relever deux omissions, dans les chapitres dépeignant l'action oratoire des sophistes³⁷. Il s'agit de la trompette (σάλπιγξ, *salpingx*) représentant la résonance du style de Polémon, et du battement de tambour (τυμπανίζειν) caractérisant les bruits produits par le corps de Scopélien. Certes, les deux instruments sont apparus furtivement dans les connotations musicales mentionnées plus haut mais ils semblent avoir été omis dans la mesure où ils n'intègrent pas le portrait du sophiste composite, qui pourtant, prend Scopélien et Polémon comme modèles privilégiés aux chapitres 17 et 18 du livre III³⁸.
- 14 Pour comprendre un tel parti pris de mettre en sourdine la trompette et le tambour sophistiques, il faut se reporter au chapitre 27 du livre III qui définit la sonorité (κρότος, *krotos*) des sophistes selon le point de vue de l'auteur. Si les données sonores issues des *Vies de sophistes* de Philostrate sont hiérarchisées, des plus agréables et modérées, proches de la *vox canora* (sur un mode explicite) aux plus percutantes (en sourdine), la trompette et le tambour symboliseraient le sommet de la puissance sonore. Plus loin dans le livre III, au chapitre 27, les comparaisons avec la trompette et le tambour apparaissent enfin. À ce moment de l'œuvre, on découvre les significations rhétoriques attachées à chaque type de sonorité particulière.

2. La sonorité des sophistes selon Cressolles (III, 27)

- 15 Au chapitre 27 du livre III, Louis de Cressolles rompt avec le mode de la mise en scène qu'il utilisait aux chapitres 17 et 18. Il propose alors une définition de la sonorité (κρότος) des sophistes. D'abord, il la présente de façon tripartite, c'est-à-dire qu'elle possède trois facettes. Ensuite, il dédouble la sonorité afin d'en souligner deux degrés d'intensité sonore : le premier modéré et le second excessif.

La sonorité (κρότος) tripartite des sophistes

- 16 De manière générale, la sonorité (κρότος) des sophistes est à la fois une euphonie (εὐφωνία, *euphōnia*), un retentissement (κρότος/sonitus), un son puissant (*canorosus sonitus*). Κρότος signifie donc deux choses : « la sonorité » générale et l'un de ses aspects, « le retentissement ». Les termes qui composent la définition sont tirés de la littérature antique³⁹. D'un point de vue technique, les sons répercutés en « fracas » (ψόφος, *psophos*) ou en « vacarme » (κόμπος, *kompos*) nécessitaient de souffler fort (ἐμπνοῦσαι, *empnousai*⁴⁰). Le retentissement (κρότος/sonitus) alors émis est en symbiose avec les bruits percussifs produits par les corps, illustrés par les métaphores musicales analysées plus haut. La grande quantité de souffle facilitait également l'élévation de la voix (*canorosus sonitus*) parfois excessive, de sorte qu'elle se teintait de magnificence, évoquant par conséquent les déclamations des acteurs tragiques. En témoigne la métonymie qu'emploie saint Augustin, *cothurnus sermonis* (« le cothurne du discours »), pour désigner les discours des sophistes⁴¹.
- 17 Le son sophistique est proche de ce qui relève du genre tragique. Jean-Philippe Guez a étudié la réception de l'adjectif τραγικός (*tragikos*) dans les textes antiques et a montré

que Philostrate l'employait au même titre que « dithyrambique » ou « bacchique » afin de signifier le caractère musical des déclamations des sophistes commun au genre de la tragédie grecque ; mais surtout, la tragédie – comme la déclamation des sophistes – est un spectacle destiné à procurer un plaisir suscité par sa facette spectaculaire plutôt qu'intellectuelle⁴². Si « sophistique » frôle la synonymie avec « tragique » chez Philostrate, Cressolles ne se satisfait pas de cette équivalence puisqu'il scinde en deux catégories la sonorité des sophistes. Il distingue un usage modéré de la sonorité et un autre excessif qui s'apprête à être illustré par les instruments de musique jusqu'ici passés sous silence.

Deux degrés d'intensité de la sonorité : λέξις πολιτική et λέξις σοφιστική

- 18 Le κρότος comme sonorité euphonique, retentissante et puissante, était la quête majeure des sophistes :

*Sophistas autem canorum hoc et magnificos orationis sonos auidissime quaesiisse, ex multis potest intelligi*⁴³.

Nous pouvons comprendre à partir de ces multiples sources que les sophistes avaient recherché avec avidité *cette chose mélodieuse et les sons grandioses du discours*.

Dans cette citation du chapitre 27, Cressolles reformule sa définition de la sonorité des sophistes avec l'adjectif *canorus* qui composait l'expression *vox canora*, l'idéal de la voix harmonieuse et puissante des *Vacationes autumnales*, si ce n'est qu'ici le mot *vox* est remplacé par un pronom démonstratif *hoc* (« cette chose »). En effet, *hoc* renvoie au κρότος dans son sens restreint de « retentissement », qui ne fait pas partie de la *vox canora*. Si la *vox canora* des orateurs mêle l'agréable à la puissance, la sonorité des sophistes a en plus le « retentissement » (κρότος). Ce type de sonorité musicale et puissante est maîtrisé par Apollonios de Tyane⁴⁴ possédant l'écho des oracles, par Démosthène maîtrisant les périodes harmonieuses ainsi que par Dion de Pruse⁴⁵ investissant la sonorité de ce dernier et de Platon⁴⁶.

- 19 Dans les duels sophistiques, la victoire revenait à celui qui produirait la meilleure sonorité, pleine des trois facettes qui la façonnent (euphonie, retentissement et puissance). Or, la compétition pousse le sophiste à dépasser les limites sonores, tombant, de fait, dans l'excès. En effet, pour Cressolles, en général, la sonorité des sophistes est censée posséder, avec modération, l'harmonie, l'écho et la puissance mais, parfois, tout résonne à outrance. L'auteur jésuite donne alors un nom au degré modéré de la sonorité, « le style de la cité » (λέξις πολιτική, *lexis politikê*) et un nom au degré excessif de la sonorité, « le style sophistique » (λέξις σοφιστική, *lexis sophistikê*). La signification du premier adjectif ne va pas de soi. Louis de Cressolles lui-même, en tirant cet adjectif des *Vies de sophistes* d'Eunape, le considère « assez obscur » (*obscurius*) : « Qu'est-ce en effet que résonner comme la sonorité de la ville ? », « *quid enim est non dissonare ab urbano strepitu*⁴⁷ ? » Il choisit de le traduire en latin littéralement par *urbanus* (« de la ville »). Enfin, dans la conclusion du chapitre 27 dédié à la définition de la sonorité, l'auteur explicite les deux notions sonores :

Res erit dilucida, si intelligamus esse duplex orationis genus in historia sophistica : alterum πολιτικὴν λέξιν alterum σοφιστικὴν λέξιν nominant. Vtrumque genus proprium quendam habuit κρότον siue ἤχον : nam in illo quidem πολιτικῷ, sonus est moderatus et amans ἀληθινῷ, neque reperiuntur istae pompae tubaeque sophistarum, quae tono veluti heroico

*sonantes admirabilitatem efficiunt : est igitur apud Eunapium κρότος siue ἦχος πολιτικός, ciuiliū orationum sonus, vel oratorius plausus in eo genere dictionis*⁴⁸.

La chose sera élucidée si nous comprenons qu'il y a deux genres de discours dans l'histoire sophistique : ils désignent l'un πολιτικὴ λέξις [*politikê lexis*, style de la cité], l'autre σοφιστικὴ λέξις [*sophistikê lexis*, style sophistique]. L'un et l'autre genre eurent pour particularité le κρότος ou ἦχος [*krotos* ou *êchos*] : en effet dans le πολιτικὴ, certes le son est modéré et amoureux de l'ἀληθινόν (*alêthinon*, la véridicité) et l'on n'y retrouve pas cette pompe et ces trompettes des sophistes qui produisent un émerveillement en résonnant d'un son comme héroïque : chez Eunape, donc, il y a le κρότος ou ἦχος πολιτικός, c'est-à-dire la sonorité des discours « civils » ou le battement très éloquent dans cette façon de parler.

La lecture de ce passage requiert une attention sur les trois noms qui sont tantôt qualifiés de πολιτικὴ tantôt de σοφιστικὴ, à savoir λέξις (« style ») et, à la fin du paragraphe, κρότος ou ἦχος (« sonorité », le français *écho* vient de ce mot grec, *êchos*). Cressolles affine le sens respectif des deux derniers : le κρότος est la sonorité relevant de la *pronuntiatio* (« voix ») et l'ἦχος de l'*elocutio* (« style » du discours⁴⁹). Dans la lignée des théoriciens de l'Antiquité, l'*elocutio*, c'est-à-dire le choix des mots, et l'*actio*, l'action oratoire, s'influencent l'une l'autre ; donc, le style du discours et la voix sont déterminants dans la production des sons de la déclamation. La nouveauté dans la déclamation des sophistes est que l'action oratoire dans son intégralité (geste compris donc) fait du bruit.

- 20 Le « style de la cité » (λέξις πολιτικὴ) se mesure à deux critères majeurs. Il est modéré (*moderatus*) et il aime l'ἀληθινόν (*alêthinon*, « la véridicité »). Cressolles précise aussi ce qu'il n'est pas : le son héroïque de la pompe et des trompettes (*pompae tubaeque*), ce qui s'apparente, de fait, à une définition en négatif de l'autre sonorité, dite σοφιστικὴ. Deux questions surgissent : que faut-il entendre par ἀληθινόν (« véridicité ») qui n'est issu ni du texte de Philostrate ni du texte d'Eunape ? En quoi les trompettes (*tubae*) s'y opposent-elles ?
- 21 L'adjectif neutre substantivé ἀληθινόν est présent chez Polybe, historien du II^e siècle avant J.-C., au sein d'une réflexion sur la littérature. Ainsi que l'analyse Jean-Philippe Guez, Polybe instaure une distinction entre le devoir du poète tragique et celui qui incombe aux historiens. Le premier doit frapper (ἐπιπλήττειν, *epiplêttein*) son auditoire au moyen des paroles les plus vraisemblables (πιθανώτατοι, *pithanôtatoi*), contrairement aux seconds qui ont pour but d'informer et de convaincre par un récit de gestes et de paroles véridiques⁵⁰ (ἀληθινόν). De fait, le « style de la cité » (λέξις πολιτικὴ) serait apte à convaincre à des fins utiles grâce à la véridicité de ses propos. En revanche, le « style sophistique » (λέξις σοφιστικὴ) frapperait (ἐπιπλήττειν) le public à des fins agréables grâce à des paroles vraisemblables.
- 22 Le verbe « frapper » est important dans la mesure, où il constitue un véritable leitmotiv dans la déclamation des sophistes. Il possède la même racine que l'ἐκπληξις (*ekplêxis*, « l'étonnement », « le ravissement ») fondamentale dans le traité *Du Sublime*. Sophie Conte a étudié les occurrences du nom et des verbes de la famille de πλήττειν (*plêttein*) dans cet ouvrage du Pseudo-Longin : si l'ἐκπληξις (« l'étonnement ») paraît être d'abord l'apanage des poètes pour étonner (XV, 2) et non celui des orateurs qui se servent de l'évidence (ἐνάργεια) pour persuader, finalement la notion sous la forme du verbe ἐκπλήσσω (*ekplêssô*) rend compte de l'action des images utilisées par l'orateur sur le public (XV, 11) et, enfin, comporte « une idée de violence qui frappe l'auditeur par son intensité⁵¹ ». L'effet de la rhétorique ici trouble l'esprit du spectateur en provoquant en

lui un ravissement (ἐκπληξίς), visée du sublime (I, 4). Le « style sophistique » (λέξις σοφιστική) aurait alors cette faculté.

- 23 Or, les apparitions du sublime sont fulgurantes et le spectateur s'en trouve instantanément bouleversé. La sonorité des sophistes ne frappe pas ponctuellement. Elle martèle à outrance les sons, imagés alors par la métaphore des trompettes (*tubae*) chez Cressolles. Les sophistes abusent (*abutor*) des bruits percussifs qu'ils produisent par leurs pieds, leurs mains, leurs cuisses, leur langue qui tous « battent » (πλήττω) le discours. Par conséquent, ils s'éloignent du « style de la cité » (λέξις πολιτική), « amoureux de la véridicité (ἀληθινόν) » possible au moyen d'un son modéré proche du réel. L'excès sonore du « style sophistique » lui ôte toute vraisemblance. Le champ lexical de la percussion renvoie au tambour, qui pourtant a été omis dans le diptyque de la déclamation sophistique aux chapitres 17 et 18 du livre III. La raison de cette omission dépasse probablement le domaine de la rhétorique. La polysémie de *τυμπανίζειν* a des connotations de violence, qui, cette fois-ci, n'appartiennent pas à la sphère mythologique des bacchants ou des Corybantes mais qui s'inscrivent dans la réalité historique et posent alors des problèmes relevant de la morale.

3. Du battement de tambour au châtement corporel (du livre III à V)

- 24 Dans les chapitres 17 et 18 du livre III, Louis de Cressolles dépeint une déclamation des sophistes particulièrement spectaculaire et musicale dans la lignée de sa source phare, les *Vies de sophistes* respectivement de Philostrate et d'Eunape. Toutefois, l'absence de certaines métaphores musicales utilisées pour rendre compte de l'état réel de l'action oratoire est intéressante. Les battements de tambour de Scopélien (*τυμπανίζειν*), notamment, avaient été écartés du diptyque sur la déclamation pour être mentionnés finalement au chapitre 27 comme un écueil rhétorique du fait de son caractère excessif.

« Battre du tambour », battre du discours : le retentissement (κρότος) (III, 27)

- 25 Les battements de tambour illustrent parfaitement le retentissement excessif inhérent à la sonorité des sophistes.

Caeterum qui intemperantius κρότω et ἦχῳ abuterentur, dicebantur τυμπανίζειν. Sic memini Quintilianum inflato nimis oratori tympana orationis tribuere⁵² : et Dionysium Longinum Sophistis κώδωνας, sonoria tintinnabula, aut crotala, quae passim adhibere velle in dicendo, ait esse λίαν σοφιστικόν⁵³. Et quidem Scopelianum Sophistam aiebant aemuli in declamationibus de Marathone τυμπανίζειν⁵⁴.

Par ailleurs, ceux qui utilisaient à l'excès le κρότος et l'ἦχος sans limite étaient dits *τυμπανίζειν* [*tympanizein*, battre du tambour]. Je me rappelle que c'est ainsi que Quintilien attribuait à l'orateur trop exalté « les tambours du discours » ; aussi que Denys Longin attribuait aux sophistes κώδωνες [*kôdônes*] « les cloches et les crotales les plus sonores » qui, dit-il, sont λίαν σοφιστικόν [*lian sophistikón*, fortement sophistiques] à vouloir les mettre partout. Qui plus est, les émules disaient que Scopélien *τυμπανίζειν* [tapait du tambour] dans ses déclamations sur Marathon.

La comparaison du battement de tambour signifie que la voix et le geste de l'orateur sont par trop percussifs puisqu'ils exagèrent l'emploi de κρότος et d'ἦχος

(« retentissement »). De façon concrète, le retentissement est réalisé selon deux méthodes, comme le résume Cressolles en introduction du chapitre 27 :

Κρότος in oratione Sophistarum fuit sonoritas quaedam, qua fiebat, vt non modo elegancia sua titillaret animos, sed quandam etiam haberet dignitatem. Is κρότος existebat, tum [353/354] ex lectis verbis atque sonantibus et genere ipso τῆς συνθήκης⁵⁵ quae propter exquisitam structuram et membrorum atque periodorum plenam dignitatis coagmentationem, dulcem quandam et magnificum habebat concentum : cum etiam ex linguae pulsu et ipsius vocis conformatione atque magnitudine : quae si omnia mirabiliter in vnum et eundem oratorem conuenissent, facile poterant audientes in admirationem rapere⁵⁶.

Il y eut une certaine sonorité, κρότος, dans le discours des sophistes grâce à laquelle il arrivait que, non seulement, sa délicatesse caresse les esprits mais aussi contienne une sorte de dignité. Le κρότος provenait, d'une part [353/354] du choix des mots à la fois retentissant et de la manière même de la συνθήκη [*sunthêkê*, l'agencement des mots] qui, grâce à sa composition recherchée et son assemblage de membres et de périodes plein de dignité possédait une harmonie douce et grandiose ; d'autre part aussi de la pulsation de la langue et de l'adaptation et de la hauteur de la voix même. Si un seul et même orateur les possédait, ces facultés pouvaient transporter d'admiration les auditeurs.

Le κρότος revêt le sens de « sonorité » (*sonoritas*) de façon générale, et plus précisément de « répercussion », « retentissement ». En effet, il est produit à l'échelle de l'*elocutio*, art de choisir les mots et de les agencer ensemble pour qu'ils sonnent voire résonnent (*sonare*) de façon harmonieuse et dans la *pronuntiatio* puisque la pulsation de la langue (*linguae pulsus*) paraît battre la mesure et accentuer l'intensité sonore des mots. Ainsi, l'image de battre du tambour (*τυμπανίζειν*) illustre un sophiste déclamant qui accentue trop fortement son phrasé par une composition de texte riche en allitérations et assonances et par des battements de langue et des modulations de hauteur de voix qui génèrent un chant artificiel. Cette manière de prononcer intensifie l'accent de hauteur naturel aux Anciens. Ce dernier rendait leur langage chantant, s'apparentant au *cantus obscurior* cicéronien⁵⁷.

- 26 Le sophiste engage le reste de son corps à battre du discours avec les gestes des pieds, des mains et des cuisses. Le verbe « frapper » (*πλήττω*) dans ce contexte du sophiste déclamant a été interprété de façon énigmatique par Frédéric Morel, traducteur des *Vies de sophistes* de Philostrate (1605⁵⁸).

La traduction de Frédéric Morel : de πλήττω (frapper) à *plecto* (blesser) (III, 17)

- 27 Le passage qui met en scène Scopélien bondissant et se frappant les membres prend une dimension inattendue dans la traduction latine de Morel aux yeux de Cressolles qui écrit :

De Scopeliano idem autor ita scribit, vt sese atque auditores suscitaret, τὸν μηρὸν θαμὰ ἔκπληττεν, vertunt, sibi femur subinde plectebat⁵⁹. Plectere femur habet forte aliquid mysterii quod non intelligo : dicerem ego simplicius, quaterere aut ferire. Arrisit eadem vox Interpreti, in Iconibus Philostrati in Como, Nam dextera contractis digitis subiectam sinistram ad cauum plectit, in Graeco est τὴν ἀριστερὰν πλήττει⁶⁰.

Au sujet de Scopélien, le même auteur écrit ainsi « qu'il excitait les auditeurs et lui-même », τὸν μηρὸν θαμὰ ἔκπληττεν [*ton mêron thama ekplêtten*], <que> l'on traduit « sans cesse il se blessait la cuisse ». Se blesser la cuisse a sans doute quelque chose de mystérieux que je ne comprends pas : moi, je dirais avec plus de simplicité « secouer » ou « frapper ». Le même mot a plu au traducteur dans les Images de

Philostrate sur Cōmos, « En effet, la main droite aux doigts repliés frappe dans le creux la <main> gauche placée en dessous », en Grec c'est τὴν ἀριστερὰν πλήττει [tên aristeran plêttei].

Fédéric Morel traduit le verbe grec πλήττω par *plecto* qui, en latin, évoque un châtiment physique. Ce choix pourrait s'expliquer pour sa sonorité : les deux mots sont presque composés des mêmes phonèmes. Toutefois, le sens pose problème. Le verbe grec désigne la main du sophiste qui se frappe la cuisse en pleine *actio*. Cressolles s'étonne d'autant plus du choix de traduction qu'il le retrouve dans une ekphrasis des *Images*, également traduites par Morel, où πλήττω désigne de nouveau le battement des mains qui donne le rythme. En renvoyant à cet extrait qui dépeint une procession en faveur du dieu Cōmos, Cressolles donnait à entendre des cymbales, des trompes et l'*aulos* en arrière-plan de la déclamation. Voici l'extrait de Philostrate en question :

Après avoir parlé de Cōmos, il nous reste à parler de ceux qui le célèbrent. N'entends-tu pas les crotales [κρόταλα, *krotala*], les sons de la flûte [ἔναυλος, *enaulos*], un murmure confus [ὠδή, *ôdê*] ? Des flambeaux, épars çà et là, permettent à nos joyeux compagnons de voir devant eux et à nous de les voir. C'est une foule variée et remuante d'hommes et de femmes, [...]. Enfin le peintre a encore représenté le battement des mains qui plaît surtout à Cōmos ; la main droite frappe [πλήττει] avec les doigts repliés dans la paume de la main gauche, et toutes les mains s'entre-choquant à la manière des cymbales [πληττόμεναι τρόπῳ κυμβάλων, *plêttomenai tropô kymbalôn*], rendent le même son⁶¹.

Le verbe πλήττω dans cet extrait signifie effectivement « frapper » ou encore « s'entrechoquer » pour battre la mesure dans le domaine musical. Pourtant, Fédéric Morel utilise par deux fois un verbe latin aux connotations de violence physique pour le traduire, d'abord dans le cas de la chorégraphie percussive du sophiste (*Vies de sophistes*), puis dans la situation d'une procession religieuse musicale païenne (*Images*). De fait, Cressolles corrige le choix du verbe latin *plecto* par *quaterere* ou *ferire*, qui s'avèrent plus neutres sur le plan sémantique et plus adaptés à la musique.

- 28 Cependant, à la lecture du *Theatrum veterum rhetoricum*, s'esquisse un rapprochement lexical autour du mot τυμπανίζειν (battre du tambour) entre le livre III, axé sur les représentations des seconds sophistes, et le livre V sur leurs mœurs immorales et leurs défauts rhétoriques. Ce réseau lexical, conscient ou non de la part de l'auteur jésuite, pourrait donner du sens au parti pris de Morel lorsqu'il traduit les gestes des sophistes en mettant en relief la sémantique de la brutalité. De plus, il expliquerait aussi la violence symbolique inhérente à l'aspect percussif de la sonorité du « style sophistique » qui est réprouvée par Louis de Cressolles.

De τυμπανίζειν à ἀποτυμπανίζειν dans le *Theatrum veterum rhetoricum* (livre V)

- 29 L'hypothèse est la suivante : Louis de Cressolles a fait l'économie de répétitions de cette métaphore du battement de tambour, τυμπανίζειν, en ne l'employant que deux fois, pour une raison sans doute morale. L'origine de cette retenue pourrait se trouver dans la polysémie du verbe : τυμπανίζειν contient des connotations aptes à rompre toute l'harmonie souhaitée par la production du κρότος des sophistes. Le premier sens, « battre du tambour », d'après le Bailly, est restreint au domaine musical et le deuxième, par métonymie, signifie plus largement « frapper quelque chose ». Ce sens se décline lui-même en trois autres significations : « gesticuler avec force », « appliquer la bastonnade », et « fixer (un condamné) au poteau de torture ». L'occurrence

τυμπανίζειν issue des *Vies de sophistes* sert d'illustration à la signification « gesticuler avec force⁶² ». Le verbe revêtirait alors le deuxième sens « frapper » et sa déclinaison « gesticuler avec force » :

καὶ γὰρ φρόνημα ἐν αὐταῖς ὑπεκρίνετο καὶ κουφότητα τὴν ἐν τοῖς βαρβάροις ἦθεσιν. Ἐλέγετο καὶ σείεσθαι μᾶλλον ἐν ταύταις, ὡπερ βακχεύων, καὶ τινος τῶν ἀμφὶ τὸν Πολέμωνα τυμπανίζειν αὐτὸν φήσαντος λαβόμενος ὁ Σκοπελιανὸς τοῦ σκώμματος „τυμπανίζω μὲν“, εἶπεν „ἀλλὰ τῆ τοῦ Αἴαντος ἀσπίδι.“

On dit aussi qu'il s'agissait davantage lors de ces déclamations, comme dans une transe dionysiaque, et qu'à un élève de Polémon qui disait qu'il battait le tambour, il répondit, en relevant la raillerie : « Certes je bats le tambour, mais c'est sur le bouclier d'Ajax⁶³ ».

Τυμπανίζειν prend ici le sens de « frapper » du fait de la présence de la métaphore « battre du tambour ». Il signifie également « gesticuler avec force » du fait de la référence à la transe dionysiaque. Finalement, la métaphore du tambour explicite les termes « gesticuler avec force » : ils signifient « se frapper le corps ». Le sophiste s'avère à la fois le musicien et l'instrument.

- 30 Cressolles n'ignorait pas les sens qui se rattachent aux violences physiques et au châtement corporel puisqu'il utilise, non pas le mot *τυμπανίζειν* mais son dérivé muni d'un préverbe, *ἀποτυμπανίζειν* (*apotympanizein*), pour commenter les méthodes punitives des sophistes dans son livre V sur les mœurs sophistiques. Ce terme a pour sens « infliger le supplice de l'*ἀποτυμπανισμός* » et par extension « faire périr ». L'*ἀποτυμπανισμός* (*apotympanismos*) dont il est question consiste à étendre le condamné sur des crampons posés sur une planche jusqu'à ce que la mort s'ensuive⁶⁴. Comme le précise le dictionnaire, ce moyen de torture tire son nom de l'instrument de musique, le tambour ou tambourin (*τύμπανον*, *tympanon*) par analogie avec la peau, elle aussi étirée.
- 31 La polysémie du verbe *τυμπανίζειν* embarrasse l'auteur jésuite dans la mesure où tous les sens s'appliquent aux sophistes. En effet, au chapitre 6 du livre V, intitulé « La cruauté des sophistes » (*De crudelitate sophistarum*), Cressolles convoque deux témoins de la dureté et de la barbarie (*acerbitas immanitasque*) des méthodes des sophistes pour extorquer de l'argent à leurs disciples. Lucien et Thémistius font part d'actes très tragiques (*τραγικώτερα*, *tragikôtera*) de punition et notamment de l'action d'*ἀποτυμπανίζειν*. Cressolles fait face au problème délicat de comprendre la teneur sémantique de ce verbe : « Que veut donc dire *apotympanizein* ? », « *Quid igitur est ἀποτυμπανίζειν ?* » Il répond à son interrogation selon trois hypothèses. Il pourrait s'agir du supplice de l'*ἀποτυμπανισμός* évoqué plus haut ou de l'action de battre le disciple à coups de bâtons ou de verges (« *fuste aut baculis verberare* ») ou encore, solution plus douce (« *mitius* »), de punir au moyen d'une baguette, d'un martinet, d'une tige (« *virga, scutica, ferula castigare, mulctare*⁶⁵ »). La réalité de ces châtements importe beaucoup à l'auteur jésuite qui tient à ce que son lecteur comprenne la gravité de ces actes. Après des considérations lexicales sur le fouet (*scutica*), il liste les blessures consécutives au supplice.
- 32 *Τυμπανίζειν* signifie par conséquent « battre du tambour » et « rouer de coups ». La déclamation des sophistes, indubitablement, illustre les deux sens : le premier, d'une façon métaphorique, le deuxième, de manière véritable. Le sophiste rythme, scande et module son discours en battant des pieds, en se frappant les mains et les cuisses, en claquant la langue, comme l'on battrait du tambour. Dans la mythologie grecque, ce défoulement physique est associé aux initiés des cultes orgiaques. Dans ce contexte, la

violence est légitimée par une volonté divine. Bien que la déclamation des sophistes soit délivrée parfois sous les mêmes auspices, leurs pratiques punitives à l'égard des disciples ne sauraient se prévaloir de la moindre autorité céleste. La violence des châtements corporels est moralement condamnable. C'est probablement la raison pour laquelle Cressolles écarte de sa peinture de la déclamation sophistique le mot *τυμπανίζειν*.

- 33 Fidèle lecteur de Philostrate, Louis de Cressolles dépeint la déclamation des sophistes en donnant à entendre l'infinie variété de sons présents dans les *Vies de sophistes*. Toutefois, une métaphore est absente du diptyque de l'action oratoire, le battement de tambour. Représentant traditionnellement l'exaltation exagérée des orateurs, les battements de tambour rendent compte d'une certaine violence propre à l'action oratoire des sophistes. Ils illustrent les gestes qui martèlent le sol et le corps même, la voix dont le souffle se répercute en échos, et les mots que la langue scande par battement. Ce déchainement corporel et sonore rappelle une pratique sophistique, moralement préjudiciable, qui porte le même nom que la métaphore du battement de tambour, celle qui consiste à *τυμπανίζειν*, « rouer de coups ». Ainsi de la déclamation à la punition, seul le discours manque dans la deuxième situation mais la posture semble inchangée. La résonance problématique entre le premier et le deuxième sens de *τυμπανίζειν* justifie sans doute la parcimonie avec laquelle Louis de Cressolles utilise la métaphore des battements de tambour. Néanmoins, il s'en sert pour illustrer le « style sophistique » (*λέξις σοφιστική*) à la sonorité excessive dont le pendant modéré, le « style de la cité » (*λέξις πολιτική*) est plus audible et acceptable moralement.
- 34 Ce faisant, la construction sonore du « style de la cité » réhabilite en partie la figure sophistique, la pourvoyant de qualités utiles à la cité. En s'opposant alors partiellement à la représentation courante du sophiste malhonnête et séducteur aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, la conception de Cressolles se teinte, sinon d'audace, du moins de subtiles nuances⁶⁶.

NOTES

1. Je remercie Sophie Conte pour ses conseils indispensables qui ont accru la clarté de mon propos et Blandine Perona dont les recommandations ont été nécessaires et constructives.

Sur le genre du *theatrum* au ^{xvii}^e siècle, voir D. Kahn, *Alchimie et paracelsisme en France*, Genève, Droz, 2007, p. 115-177, les deux articles complémentaires de L. Van Delft (« L'idée de théâtre (^{xvi}^e-^{xviii}^e siècle) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, sept-oct. 2001, p. 1349-1365 et « Fertilité d'une forme polygraphique : le genre du *theatrum* savant », *Littératures classiques*, 49, 1, 2003, p. 113-130), et l'introduction de l'édition critique du *Théâtre du monde* de M. Simonin (Genève, Droz, 1981, p. 9-24).

2. Louis de Cressolles (1568-1634) entre dans la Compagnie de Jésus en 1588. Il fait son noviciat à Verdun puis se forme au collège de Clermont. Il devient enseignant des Belles-Lettres à l'Université de Pont-à-Mousson jusqu'à ce qu'il soit honoré de la fonction de « Secrétaire aux

lettres latines » à Rome par le préposé supérieur général Vitteleschi en 1619, soit l'année de l'imprimatur du *Theatrum veterum rhetorum* et des *Vacationes autumnales*.

3. L. Cressolles, *Theatrum veterum rhetorum, oratorum, declamatorum, quos in Graecia nominabant Σοφιστὰς expositum libris quinque. In quibus omnis eorum disciplina, et dicendi ac docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur, et magni utriusque linguae illustrantur et emaculantur Scriptores*, Paris, S. Cramoisy, 1620. Sur ce traité, voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 299-310.

4. Les seconds sophistes, selon Cressolles, s'étendent à quelques exceptions près du 1^{er} au 1^{er} siècle de notre ère, comprenant de fait ladite « Troisième sophistique ».

5. Dans la préface, Cressolles précise qu'il y a « en effet, dans les notes des anciens, beaucoup d'éléments qui ont été puisés dans les ressources et l'art des sophistes auxquels il est nécessaire que les jeunes gens s'attachent, à l'exception de ce qui a été retiré des habitudes et de la formation de ces rhéteurs. » (« *enim multa in veterum Commentariis ex intimo Sophistarum penu, artificiosque deprompta, in quibus haerere iuventutem est necesse, nisi quidpiam de consuetudine eorum Rhetorum et institutione libarit* », n. p.). Les éléments en question seront l'objet d'analyses dans la thèse en cours (L. Gariglietti, *Le livre sonore des amantes sonoritatis : réception de la Seconde sophistique dans le Theatrum veterum rhetorum de Louis de Cressolles (1620)*, sous la direction de Sophie Conte).

6. V. Kapp, « La formation de la théorie rhétorique dans la France du 17^e et du début du 18^e siècle. Centenaire de la naissance de R. Behrens. Remarques méthodologiques marginales avec suppléments à une bibliographie sélective de R. Behrens », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 89, H. 3, 1979, p. 200.

7. Philostrate (désormais « Philstr. »), *Vies de sophistes*, 520 [τυμπανίζειν]. Dans l'édition de G. Bounoure et B. Serret (*Vies de sophistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 81), le verbe est traduit littéralement par « battre du tambour ». Au 1^{er} siècle de notre ère, Scopélien [Philstr., *V. Soph.*, 515-521] était un haut prêtre d'Asie à l'instar de ses ancêtres. Il naquit à Clazomènes en Ionie et il refusa d'enseigner dans sa ville natale, préférant Smyrne (Ionie) où il attira des élèves ioniens, lydiens, cariens, maeoriens, éoliens, grecs de Mysie et de Phrygie, cappadociens et assyriens ainsi qu'égyptiens, phéniciens et les plus illustres Achéens de la jeunesse d'Athènes. Il a été lui-même formé par Nicètès de Smyrne, grand déclamateur et vigoureux orateur aux tribunaux, qu'il surpassa par sa grandiloquence. Son goût se portait sur la poésie, la tragédie et les discours de Gorgias de Léontinoi. Philostrate considère que le style de Scopélien était le plus vif et le plus audacieux de tous les Grecs de son temps. Les sophistes Atticus, Hérode Atticus fils, Polémon et Apollonios de Tyane l'admiraient et le public était charmé par sa voix mélodieuse de rossignol et ses subtils mots d'esprit, en un mot son charisme.

8. Quintilien, *Institution oratoire*, 5, 12, 21.

9. En effet, nous verrons que Cressolles mentionne l'image du battement de tambour à un endroit de l'ouvrage.

10. A. Billault, *L'Univers de Philostrate*, Bruxelles, Latomus, 2000, p. 8.

11. A. Billault, *op. cit.*, p. 42. ; E. Oudot, « Philostrate entre esthétique et critique littéraire : quelques remarques sur le statut des “skhèmata” dans les *Vies de sophistes* », *Shkèma/figura, formes et figures chez les Anciens*, M.S. Celentano, P. Chiron, M.-P. Noël éd., Paris, Rue d'Ulm, 1999, p. 316. Quant à l'esquisse du modèle du « bon sophiste » voir G. Bounoure et B. Serret, *Vies de sophistes, op.cit.*, p. 14-22.

12. G.W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 8.

13. M. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 28.

14. Voir le glossaire des termes rhétoriques dans l'édition suivante : *Lives of sophists*, W.C. Wright, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1968 (ἐπίδειξις, p. 569 ; μελέτη, p. 571) et les

définitions de L. Pernot, *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 286.

15. G. Moretti, « Sonorità della voce, sonorità delle ampullae, sonorità degli stili. Trombe, flauti, timpani, cembali e sonagli : appunti sulle metafore retoriche degli strumenti musicali », *Aeuum antiquum*, 7, 2007, p. 139.

16. M. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, op. cit., p. 1 17-126. Voir aussi le chapitre V (p. 103-130) qui, auteur par auteur, présente les avis du théoricien anonyme de la *Rhetorica ad Herennium*, de Cicéron, de Sénèque l'Ancien, de Sénèque le Jeune et de Quintilien sur l'exercice de la voix.

17. Par cette composition en mosaïque d'un unique sophiste, le *Theatrum veterum rhetorum* est moins « prosopographique » que les *Vies de sophistes* : si ce dernier ouvrage mettait en avant les individus, le traité de 1620 s'attache davantage à esquisser une généralité.

18. J-P. Guez, « Écrire l'improvisation ? L'impulsion et le regard chez les sophistes de Philostrate », *Rhetorica*, 39/2, 2021, p. 127-149.

19. Polémon [V. *Soph.*, 530-545], originaire de Laodicée (Carie), provient d'une famille qui a élevé de nombreux hommes au rang de consul. Personnalité appréciée à Smyrne, il y ouvrit une école et se fit ambassadeur de la cité auprès des empereurs. Il fut fameux pour son caractère arrogant et orgueilleux en se considérant comme l'égal des dieux. Il eut pour maîtres Timocrate le philosophe et Scopélien. Son style rhétorique était fluide, vif et impétueux et sa voix incroyablement claire et intense carillonnait. Son concurrent fut le renommé Favorinus d'Arles. Voir l'étude de M. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, op. cit., p. XI-XVIII, qui porte précisément sur les deux sophistes antagonistes, Polémon et Favorinus.

20. Prohérésius [Eunape, « Eun. », V. *Soph.*, 477-515] fut le maître d'Eunape de Sardes, auteur des *Vies de sophistes* (IV^e siècle). Il serait originaire d'Arménie. Ami de Grégoire de Nazianze et de l'empereur Julien, il fut longtemps considéré comme chrétien. Voir R. Goulet, « Prohérésius le païen et quelques remarques sur la chronologie d'Eunape de Sardes », *Antiquité tardive*, 8, 2000, p. 209-222.

21. TVR, III, 17, p. 254/255 et V. *Soph.*, 537.

22. TVR, III, 17, p. 254.

23. *Ibid.*, p. 255 ; Philstr., V. *Soph.*, 519.

24. TVR, III, 18, p. 261. ; Philstr., V. *Soph.*, 516 ; 589.

25. S. Conte, « La "douceur" (*suavitas*) de la voix dans les *Vacationes autumnales* de Louis de Cressolles (1620) », *Magna voce. Effets et pouvoirs de la voix dans la philosophie et la littérature antiques*, A.I. Bouton-Touboulis éd., Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 137-160.

26. TVR, III, 18, p. 264 (Ar., *Eq.*, 358 ; Tatian., *Or. ad. Grae.*, I, 9).

27. G. Moretti, op. cit., p. 138. « Bombastique », dérivé du verbe *βομβέω* (*bombeô*, « bourdonner », « gronder ») qualifie un bruit enflé qui tonne ou qui gronde tel que le tonnerre ou les bourdonnements d'abeilles.

28. S. Conte, *ibid.*, p. 146.

29. La *suavitas*, cependant, est louée dans le *Theatrum veterum rhetorum*. La voix des sophistes est qualifiée de *mellita* (« douce comme le miel ») en référence à une métaphore employée par Philostrate pour qualifier le sophiste Pollux. Aucun aspect négatif n'est mis en exergue. Pourtant, dans les *Vacationes autumnales*, Cressolles désigne les sophistes comme mauvais utilisateurs de la douceur : ils sont des contre-exemples par la quête excessive d'une voix lénifiée. Leur technique, par trop artificielle, consistait à absorber une boisson aux vertus adoucissantes. En fait, l'auteur n'a pas changé d'opinion dans le *Theatrum veterum rhetorum* ; il renvoie à son deuxième traité pour ce qui est de la douceur de la voix des sophistes afin de ne pas se répéter, mais sans la lecture de ce complément inhérent au deuxième ouvrage, le lecteur ne perçoit pas la dénonciation d'une douceur excessive.

30. TVR, III, 18, p. 264-265. Cressolles explique que des joueurs de petite flûte (τονάριον) donnaient la note correcte aux anciens orateurs de Rome pour rester dans le ton adéquat au sujet. Les sophistes, quant à eux, avaient des « souffleurs » (προσαγωγεῖς, *prosagôgeis*) pour leur rappeler le texte.
31. TVR, III, 17, p. 255-257. Cf. Longin, *Du Sublime*, 3, 2 [βακχευόμειν] ; 5, 1, 3 [κορυβαντιάων].
32. G. Rouget, *La Musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p. 387.
33. À ce sujet, voir l'étude de B. Leclercq-Neveu, « Marsyas, le martyr d'Aulos », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, n° 4, 2, 1989, p. 251-258.
34. TVR, III, 18, p. 261-262. Pour la définition de κρότος, voir les parties 2 et 3 de cette étude.
35. A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, article κρότος.
36. TVR, III, 18, p. 266 ; F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, articles *tinnulus* ; *tinnio*.
37. En réalité, il y en a trois. La métaphore de l'*aulos* et de la lyre pour rendre compte des rythmes chatoyants d'Hérode est aussi volontairement laissée de côté dans la mesure où Hérode est la synthèse de tous les sophistes dans les *Vies de sophistes*, d'où la coordination de deux instruments traditionnellement opposés (voir B. Leclercq-Neveu, « Marsyas, le martyr d'Aulos », art. cit., p. 258-264). En effet, chez Philostrate, le sophiste originaire de Cilicie, Alexandre le Platon d'argile (Secrétaire Impérial sous Marc-Aurèle) dit à Hérode : « ὦ Ἡρώδη, τεμάχιά σου ἐσμὲν οἱ σοφισταὶ πάντες » « Ô Hérode, nous tous, les sophistes, ne sommes que des rondelles [*temachia*] de ton génie ! » (V. *Soph.*, 574 ; G. Bounoure et B. Serret trad., Paris, Les Belles Lettres, 2019). Hérode est un sophiste du II^e siècle qui a été formé par les plus grands sophistes de son époque tels que Polémon, Scopélien, et par Secundus l'Athénien, moins connu. Il incarne chez Philostrate le modèle d'excellence du sophiste dans la mesure où il surpasse tous ses pairs par la conjugaison de ses talents rhétoriques tels que la disposition à adapter son discours au sujet, à le rythmer avec simplicité, à le faire retentir à la manière de Critias, à l'enrichir d'idées originales, à l'embellir de figures habiles, et ce, toujours avec variation. Il possédait également la faculté d'émouvoir son public, tantôt en se référant à la tragédie, tantôt à la vie quotidienne. Hérode est presque doté de pouvoirs surnaturels dans les *Vies de sophistes* : sa force physique lui permettait de se mesurer au combat face à des loups, des chacals, des taureaux et des sangliers. Enfin, d'après Philostrate, il a été nommé l'un des dix meilleurs orateurs de Grèce (V. *Soph.*, 546-567).
38. Quatre caractéristiques de Scopélien et quatre de Polémon forment le sophiste-composite, à savoir leurs mimiques faciales pour s'attacher la bienveillance du public lors de la causerie introductive (III, 17, p. 253-254), les battements des mains, pieds et cuisses et le transport bacchique de Scopélien (III, 17, p. 255-256), les mouvements équinés de Polémon et ses bonds (III, 17, p. 254-255), la voix de rossignol de Scopélien (III, 18, p. 261) ainsi que le retentissement de la prononciation de Polémon (III, 18, p. 262).
39. TVR, III, 27, p. 355. *Εὐφωμία* : Denys d'Halicarnasse (DH), *Isocr.*, 3, 7 ; *sonitus* : Cicéron, *Orator*, 2, 8, 97 ; *canorosus sonitus* : Aulu-Gelle, *Noc. Att.*, 5, 7.
40. *Ibid.* ; *ἐμπνοῦσαι* : DH, *Pomp.*, 4,4 ; *κόμπος* : Epict., *Dissert.*, 2, 6, 19.
41. *Ibid.* ; *cothurnus sermonis* : Aug., *Jul.*, 5, 3, 8.
42. J-P. Guez, « Tragique, spectaculaire, sophistique », *Le genre et ses qualificatifs*, H. Scépi éd., Rennes, PUR, 2013, p. 273-288.
43. TVR, III, 27, p. 358.
44. Apollonios de Tyane, né vers l'an 4 av. J.-C. en Cappadoce était un « philosophe pythagoricien itinérant et mystique, qui s'acquies une si grande réputation par ses pouvoirs miraculeux qu'il fut adoré comme un dieu. Il écrivit une *Vie de Pythagore* et d'autres ouvrages, dont peu nous sont parvenus. Sa *Vie* fut écrite par Philostrate » (*Dictionnaire de l'Antiquité*, dir. M. C. Howatson, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 67).

45. Dion de Pruse [V. *Soph.*, 487-488] fut connu sous plusieurs noms tels que Dion Chrysostome (« à la bouche d'or ») ou Dion de Pruse (en Bithynie). Il était à la fois orateur et philosophe grec (v. 40-111 ap. J.-C.). Il alla à Rome où il rencontra le stoïcien Musonius qui lui fit forte impression. Son séjour fut court car il a été banni par l'empereur Domitien pour s'y être opposé. Il dispensa la philosophie des cyniques et des stoïciens à travers l'Asie Mineure. Les empereurs Nerva et Trajan l'estimèrent.
46. Dans un ouvrage intitulé *Le Théâtre des anciens rhéteurs, orateurs, déclamateurs que l'on appelait sophistes en Grèce, exposé en cinq livres*, il ne faut pas se surprendre de voir Démosthène compté parmi les sophistes puisque la porosité entre orateurs et sophistes, du fait notamment de la filiation des uns avec les autres par l'enseignement, est extrêmement forte dans cet ouvrage.
47. TVR, III, 27, p. 362.
48. *Ibid.*
49. TVR, III, 27, p. 359-360. « *In his similibusque locis vbi aliqua poni videtur inter vtrumque distinctio, alterum ad μεγαλοφωνίαν refertur et modulatum veluti linguae pronunciationem : alterum ad genus compositionis altae, magnificae et sonorae, siue ἀρμονίαν τῶν ἤχων.* » « Dans ces emplois et d'autres similaires où une distinction semble être exposée entre les deux mots, l'un se rapporte à la μεγαλοφωνία [megalophônia, voix forte] et modulée telle la prononciation de la langue ; l'autre à un genre de composition élevée, éclatante et sonore, autrement dit l'ἀρμονία τῶν ἤχων [harmonia tôn êchôn, l'harmonie des sonorités]. »
50. J-P. Guez, « Tragique, spectaculaire, sophistique », *op. cit.*
51. S. Conte, « Poètes et orateurs dans le *Traité du Sublime* », dans A-M. Favreau-Linder, H. Vial dir., *Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 270-275. Sur le lien entre ἐκπληξίς et baroque, voir S. Di Santo Arfouilloux, *Le torrent et la foudre. Cicéron et Démosthène à la Renaissance et à l'Âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 419.
52. Quintilien, *Inst. or.*, 5, 12, 21.
53. Longin, *Du sublime*, 23, 4.
54. Philstr., V. *Soph.*, 520.
55. Eun., V. *Soph.*, 494. Chez Eunape il est écrit : κρότον δὲ ἔχει καὶ ἦχον ἢ συνθήκη πολιτικόν ; soit, dans la traduction W.C. Wright (*Lives of sophists*, *op. cit.*, p. 517) : « *His style of composition has the ring and assonance of political oratory* ».
56. TVR, III, 27, p. 353-354.
57. Sur l'accent de hauteur des Anciens, voir A. Smeesters « Quantité syllabique et accentuation de la prose latine en France aux XVI^e et XVII^e siècles », *Exercices de rhétorique*, 19, 2022 [En ligne] ; sur le chant chez les sophistes, voir M.W. Gleason, *Making men...*, *op. cit.*, p. 117-118 ; sur le *cantus obscurior*, voir S. Conte, « La "douceur" (suavitas) de la voix... », *op. cit.*, p. 148-149.
58. Philostrate, *Vitae sophistarum (gr. et lat.) ex interpretatione Fed. Morelli*, Paris, Frédéric Morel, 1605.
59. Philstr., V. *Soph.*, 519.
60. Philostrate, *La Galerie de tableaux*, I, 2, 19-20, Paris, Les Belles Lettres, A. Bougot (trad.), F. Lissarrague (trad. révisée), 1991.
61. Philostrate, *La Galerie de tableaux*, *op. cit.*, I, 2.
62. A. Bailly, *op. cit.*, s. v. τυμπανίζω, p. 1974-1975 ; Philstr., V. *Soph.*, 520.
63. Philostrate, *Vies de sophistes*, G. Bounoure, B. Serret trad., Paris, Les Belles Lettres, 2019.
64. A. Bailly, *op. cit.*, s. v. ἀποτυμπανίζω et ἀποτυμπανισμός, p. 249.
65. TVR, V, 6, p. 470-471.
66. Sur la figure négative du sophiste, voir M. Van der Poel, « Observations on the Reception of the Ancient Greek Sophists and the use of the term Sophist in the Renaissance », *Philosophical reading*, n° 11, 2, 2019, p. 86-93 (M. Van der Poel montre que le terme était utilisé comme une

insulte par les humanistes contre les scolastiques et inversement ; il s'intéresse aussi plus spécifiquement à la figure du sophiste dans le premier livre du *Theatrum veterum rhetorum*). Voir également E. MacPhail, *The Sophistic Renaissance*, Genève, Droz, 2021. Pour le XVII^e siècle, voir Ch.-O. Sticker-Métral, « Portrait du jésuite en sophiste », *Passions géométriques : mélanges en l'honneur de Dominique Descotes*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 71-85, article montrant que, dans les *Provinciales*, le relativisme et l'immoralité prêtés traditionnellement aux sophistes de l'Athènes classique sont associés aux jésuites.

AUTEUR

LÉA GARIGLIETTI

Université de Reims Champagne-Ardenne