

Une réflexion sur l'ornement en rhétorique retrouve nécessairement celle de Cicéron dans son dialogue en trois livres, *De l'orateur*. D'une part, le mot même d'*ornate* y est le mot-fétiche, celui qui porte toute la problématique. Le très grand orateur sera « orné » ou ne sera pas. Comme le résume Quintilien, « *ornate [...] dicere proprium esse eloquentis* », soit, littéralement, « parler de façon ornée est le propre de l'éloquent », comprendre : de l'éloquence à son sommet¹. D'autre part, la leçon est claire. Il faut toujours remonter du substantif au verbe, des *ornamenta* à *ornare*, ou à son adverbe *ornate*. Le dialogue cicéronien met ainsi en scène la frustration que provoque tout traité. On en attend les secrets du très grand art, de l'*ornare*, et on tombe sur un catalogue d'objets, une taxinomie d'*ornamenta*, lesquels sont comme le résultat réifié de l'activité, un figement du verbe, une stabilisation. L'essentiel échappe, car c'est le verbe, la dynamique qui est la vie du discours, la clé de son succès.

Le dialogue dit ainsi une tension insoluble, propre à toute transmission d'un art, entre le besoin d'enflammer et celui de décrire, entre l'horizon inaccessible à faire briller et des techniques qui ressemblent à de plates recettes. Chez Cicéron, l'écartèlement se dit par l'écart entre le sublime du livre I et les préceptes du livre III. L'immense orateur qu'est Crassus attribue ses succès à sa capacité à « orner » le discours, mais se refuse dans le livre I à donner le catalogue qu'on lui réclame. Il ne le détaillera qu'au livre III, ses jeunes auditeurs insistant pour avoir du concret, des préceptes, des exercices. Eux lui disent que face à ses grandes envolées ils sont comme le visiteur d'une villa romaine dont toutes les richesses auraient été retirées, étoffes, argenterie, tableaux, statues. Ils pressent Crassus de sortir des coffres tout son trésor, sa *copia ornamentorum*². Crassus, lui, craint qu'en copiant la statue ils ne comprennent pas le processus même qui l'a créée : détacher l'ornement de l'orner, c'est en détruire la puissance.

La problématique latine de l'*ornare* tourne ainsi autour de la question rhétorique par excellence, celle de la réussite maximale de l'orateur, du succès : l'excitation et le désir, mais aussi, on va le voir, les réserves ou l'effolement que le succès suscite. C'est en fait la question du public, et même du grand public.

À l'inverse du dialogue cicéronien, je partirai du catalogue d'objets, bien moins stable qu'il n'y paraît. De là, nous remonterons au sens général d'*ornare* en latin, qui s'inscrit dans deux polémiques, l'une contre le trop peu et l'autre contre le trop d'ornements. Nous en viendrons enfin à l'essentiel, à savoir le lien entre succès et dynamique, l'ornement est ce qui permet le dialogue avec la salle. En plus de Cicéron, je convoquerai Quintilien et le *Traité des études* de Rollin. Quintilien et Rollin sont du côté du livre III, mais ils en retiennent ce qui les arrange, parce qu'ils luttent sourdement contre le livre I et sa puissance débordante. Ils rejouent ainsi la dramaturgie du dialogue cicéronien. Leur adversaire ne se nomme plus Crassus, mais Longin et son *Traité du sublime*. Cicéron a deux héritiers conflictuels et par là même infidèles, son livre I et son livre III, Longin et Quintilien. L'ornement est le bien commun sur lequel ils se déchirent.

1- *Institution oratoire*, VIII, pr., 13 (citant Cicéron, *De Oratore*, I, 94) ; dans la trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres (C. U. F.), 1978 : « le propre de l'homme éloquent est le langage orné » (*eloquens* y désigne l'orateur parfait, et *diserti* les orateurs habituels).

2- *De Or.*, I, 161-162.

I. LE CATALOGUE DES ORNEMENTS

En confrontant Quintilien et Rollin à Cicéron, on fait exploser le catalogue. Je reviendrai ensuite à Quintilien pour dégager la cause d'une telle expansion.

Dans *De l'orateur*, Crassus fait une assimilation très claire entre ornate et l'une des parties de la rhétorique, l'*elocutio* ou style³. Quintilien a donc raison de mettre ses deux livres sur le style, VIII et IX, sous l'autorité de l'*ornate* cicéronien : c'est la citation que j'ai donnée en commençant. Le catalogue est chez lui la liste des chapitres de ses deux livres. Au livre VIII, on a le chapitre 3, « De l'ornement » ou *De ornatu* ; 4, l'amplification ; 5, les *sententiae* ou formules brillantes, ou chez Rollin les « pensées » ; 6, les tropes (métaphore, métonymie...). Et, au livre IX, le chapitre 2 sur les figures de pensée (prosopopée, apostrophe...) ; 3, les figures de mots (anacoluthie, paronomase, antanaclase...) ; 4, l'arrangement des mots (le rythme, les « nombres » oratoires, les clausules).

Cette liste bien connue n'appelle pas beaucoup de commentaire. Elle reprend celle du livre III du *De l'orateur* qui figure aux paragraphes 148-209 nommés en bloc traité « *de ornatu* ». La seule bizarrerie est que l'adverbe de Cicéron, *ornate*, désigne les deux livres, et inclut pour premier item l'*ornatus*. L'orné inclut donc... l'ornement. Mais cela même est conforme à l'esprit cicéronien : le verbe ou ici l'adverbe est l'englobant du substantif, ou à l'inverse l'*ornatus* est le cas emblématique, il est l'ornement par excellence, celui à étudier en premier pour éclairer les autres.

En fait, l'intérêt de cette liste est, comme souvent, dans ce qu'elle exclut. Chez Cicéron, le livre III porte à partir du paragraphe 37 sur l'*elocutio*. Quintilien n'en retient que ce qui l'arrange. Le début est semblable chez tous deux : VIII, 2 correspond aux § 37-51. Ensuite, Quintilien tait soigneusement la nouvelle envolée de Crassus sur la culture philosophique. En revanche, il consacre un chapitre à l'amplification, que Crassus cite très brièvement (§ 104-105). Et surtout, Quintilien omet les *loci communes* (§ 106-109), dont Crassus avait beaucoup parlé dans le livre I. Les « lieux communs » sont des développements qui élèvent le débat au-dessus des circonstances particulières, ils sont donc l'expression même de la hauteur de vue quasiment philosophique dont Crassus a fait le ressort essentiel de sa réussite. Retenons pour l'instant cette idée très simple : les *loci* fâchent Quintilien qui les esquive. Son ouvrage les nomme souvent mais ne leur consacre pas un seul chapitre.

Venons-en maintenant à la liste de Charles Rollin, dont le *Traité des études* (1726-1728) sera influent pendant deux siècles. Celui-ci classe les figures dans une section à l'intitulé inattendu, « De ce que l'on doit principalement observer en lisant ou en expliquant les auteurs ». Il la commence en opposant en bloc le « raisonnement et les preuves » aux « ornements »⁴. Ces derniers recouvrent « les expressions, les pensées [les *sententiae*], les figures, et toutes les autres sortes d'ornements » qui viennent « au secours des preuves ». C'est la liste standard. Mais la section va y inclure l'exorde (insinuant) et la péroraison. Par rapport à nos habitudes héritées de Quintilien, c'est très étonnant : celui-ci traite exorde et péroraison tout à fait

3- *De Or.*, I, 64, L'orateur parle « *prudenter et composite et ornate et memoriter* », soit les quatre parties que sont l'*inuentio*, la *dispositio*, l'*elocutio* et la *memoria* (il ne manque que l'*actio*).

4- *Traité des études*, III, chap. III, art. II, dans *Œuvres complètes de Rollin*, t. XVI, Paris, Ledoux et Tenré, 1818, p. 413 (p. 485 du pdf Google Livres).

ailleurs, ce sont pour lui des parties du discours⁵. Le geste de Rollin est confirmé par un avocat à la réflexion elle aussi écartelée entre Quintilien et la découverte, grâce à Boileau, du Traité du sublime. Cet avocat énumère longuement les « plus grandes beautés » ou ornements dans le *Pour Milon* et le *Pour Célius* de Cicéron, dont par exemple « l'Apostrophe aux Collines d'Albe profanées⁶ ». Or, chaque fois, il y inclut exorde et péroraison, comme Rollin.

Très fidèle à Cicéron, l'avocat inclut aussi dans sa liste les « lieux communs ». Et il les cite tous. Par exemple, « les portraits de l'inconstance de la Fortune ; de la force de la Conscience ; de la vertu, qui est seule récompense d'elle-même ; [...] et de la Loi naturelle qui permet une défense légitime⁷ ». Il inclut encore les digressions, qui relèvent de façon très classique de l'ornement⁸. Or Quintilien, là encore, a traité de la digression dans un chapitre à part, ailleurs, comme l'une des parties du discours (IV, 3, entre *narratio* et *propositio*).

Le catalogue d'ornements fidèle à Crassus est donc bien plus riche que celui de Quintilien. Pourquoi ? Pour répondre, je reprendrai une image très suggestive de Quintilien lui-même, laquelle nous ramène au vocabulaire de l'ornement.

Un navire « orné » est en latin un navire pourvu de tout ce dont il a besoin pour prendre la mer, voiles et agrès, c'est-à-dire l'« armement » du navire. Quintilien cherche à décrire par là une situation limite, celle d'un discours totalement improvisé. Le discours de l'orateur pris au dépourvu est comme un voilier obligé de quitter le port « alors que le grément [*armamenta*] n'est pas encore paré⁹ », et qui a juste assez de vent pour sortir. Le discours improvisé est donc incomplet, à ses débuts du moins. Puis, « peu à peu, tout en avançant, nous mettrons les voiles en place et nous disposerons les cordages et nous souhaiterons que s'enfle la voile ». Le vent qui gonfle les voiles, c'est la faveur du public, le début du succès, un frémissement bienvenu même s'il reste à confirmer¹⁰.

Que désignent cordages et voile ? Quintilien l'a explicité juste avant (§ 22). L'orateur qui improvise doit « appliquer toute son attention au fond », aux *res*, et, « pour le moment », « se détacher un peu du souci des mots », des *uerba*, puisque, pour une fois, il ne lui est pas possible « de songer à l'un et à l'autre » en même temps. Nous avons ainsi une identification claire des ornements ou armements du discours. Le bâtiment, le gros œuvre, le corps du navire, ce sont les *res*. Les ornements qui complètent, ce sont les *uerba*. Le traducteur comprend ici *res/uerba* comme le fond et la forme. C'est assez légitime, même s'il vaudrait mieux dire la substance, ce qui *subest*, terme bien attesté comme équivalent de *res*¹¹.

Ce couple *res/uerba* est ici à un très grand niveau de généralité. Quintilien au début de son livre VIII a identifié les *uerba* ou ornements à toute la troisième partie de la rhétorique, à savoir l'*elocutio*. Il s'en déduit que les *res*, le substantiel,

5- IV, 1 sur l'exorde ; VI, 1 sur la péroraison. Les deux chapitres bornent les livres IV (les parties du discours, hors argumentation) et V (l'argumentation).

6- F. P. Gillet, *Plaidoyers et autres œuvres de M. Gillet Avocat au Parlement*, Paris, Jean Boudot, 1696, p. 242-248 (p. 256-262 du pdf Gallica).

7- Gillet, p. 245, graphies modernisées.

8- Dans le *Pour Milon* : « et à ce sujet une digression admirable sur la conviction intérieure de tous les hommes, touchant l'existence d'un premier être » (p. 245) ; dans le *Pour Célius*, la « digression sur la mort de Métellus » (p. 246). La première n'est pas loin du « lieu commun ». Conclusion des deux listes : « Tout cela est merveilleux », ce qui est l'adjectif de Boileau (*Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*).

9- X, 7, 23.

10- À l'inverse, « un exorde défectueux » est un cauchemar, celui d'« un pilote qui s'est engravé au sortir du port » (IV, 1, 61).

11- *De Or.*, I, 50. *Forma* sauf erreur n'est pas chez Cicéron l'opposé des *res*, le mot désigne la forme d'ensemble, par exemple la forme d'ensemble d'un discours, son plan : *grec morphé*, par opposition à *hulè*, la matière.

c'est la première partie, *l'inuentio* qui permet de trouver les arguments. Comme cette vaste répartition se reproduit à l'intérieur même de chaque discours, nous pouvons récapituler tout ce qui est ornement. Si on appelle le fond de tout discours l'argumentation (et la narration), c'est-à-dire en grec le *logos* et en latin le *docere*, on renvoie du côté de l'ornement tout le reste :

- ce qui est avant et après le *logos* (le prologue et l'épilogue : exorde et péroraison) ;
- tout ce qui à l'intérieur de l'argumentation et de la narration n'est pas du *logos* ou *docere*, à savoir l'*ethos* et le *pathos*, mais aussi les digressions, les amplifications, les « lieux communs » ou *loci*, les figures ;
- enfin dans la phrase l'arrangement et le rythme des mots (dont les clausules et les « nombres » oratoires).

La récapitulation souligne un point très important. Le *distinguo* n'est pas seulement celui du fond et de la forme, il est aussi celui entre la raison et les passions. Ce qui se cache derrière la répartition apparemment si simple et facile entre les *res* et les *verba*, c'est en fait la critique habituelle contre laquelle se bat la rhétorique, d'être pur appel aux passions, oubli de la raison, des choses sérieuses, du « fond ». Quintilien a tout fait pour esquiver pareille critique, en amont, grâce à son plan d'ensemble. Crassus, lui, n'esquive pas. Son mot d'*ornare* est une réponse frontale à la critique, à condition d'entendre *ornare* dans son sens habituel en latin.

II. LE SENS GÉNÉRAL D'ORNARE EN LATIN : LEXICOGRAPHIE ET POLÉMIQUE

Dans les dictionnaires de latin, le sens d'« embellissement » est un sens spécialisé, et il est particulièrement illustré par les emplois en rhétorique. Selon un phénomène très habituel, au fil du temps le sens à part est devenu le sens général, si bien que les emplois usuels en latin paraissent rétrospectivement incongrus : ainsi du navire « orné ».

Ornare dans son sens général n'a jamais voulu dire « ajouter ». Le Gaffiot rend par « équiper, outiller ». Je crois qu'il faudrait dire « compléter ». Le verbe est un synonyme de *complere* et d'*instruere*¹². Quand le gros œuvre d'une construction est fait, cela reste incomplet. Les « ornements » sont les équipements indispensables, portes et planchers, des compléments qui ne sont pas du luxe. La problématique est celle de *perficere*. Il reste à parfaire après avoir fait, à couronner, à mettre la dernière main¹³, avec ce paradoxe que ce qu'on met en dernier est aussi ce que les autres voient en premier. Ce sens général est conforme à l'étymologie d'*ornare*, formé par haplologie sur *ordinare*, « mettre en ordre, organiser », ce qui fait d'*ornamentum* la traduction normale du mot grec *kosmos*, en convoquant la même idée de lutte contre le chaos originel. Les idées d'ordre et de complétude permettent de faire l'économie de toute notion d'ajout, et d'éviter le vocabulaire du fond, qui mettrait à part le structurel ou l'essentiel : ce n'est pas le sujet.

À partir de là, on a divers sens spécialisés selon le domaine d'application. Le plus frappant est le vocabulaire militaire, où *ornamentum* peut vouloir dire « armure », chez Sénèque. Au théâtre, le même mot signifie « costume » de l'acteur, chez

12- Le Forcellini (*Totius Latinitatis Lexicon*, Prati, typis Aldinianis, 1865, s. v. *orno*) donne comme synonymes *instruere*, *apparere* ; il définit l'*ornatus* (s. v. *ornatus*) comme *apparatus* (4e) puis « *instrumentum, supellex, copia rerum earum, sine quibus re aliqua uti non licet* » (5^e).

13- Sur l'importance du thème de la « *manus extrema* » (Cicéron, *Brutus*, 126), voir Du Bellay, « ceste dernière main, que nous desirons », dans *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, I, 5, Goyet (éd.), Paris, Champion, 2003, p. 28 et n. 4, p. 157 et 316.

Plaute ; en architecture, l'entablement des colonnes¹⁴ ; etc. Le soldat sans son armure n'est pas plus complet que l'acteur sans son costume. Il en va de même en rhétorique : le discours sans ses ornements n'est pas complet ; ceux-ci sont aussi indispensables que l'armure pour le soldat. C'est une des nombreuses conditions de la réussite, de la victoire.

Une fois résolu ce petit problème lexicographique, nous pouvons en venir à une première polémique, et saisir l'habileté du vocabulaire de l'ornement dans la bouche de Crassus. Celui-ci, en grand orateur, se sert de ce mot-fétiche pour clouer le bec à ses adversaires. C'est d'autant plus nécessaire qu'en renvoyant la rhétorique à la pure démagogie, à un pur appel aux passions, le refus des ornements est une critique redoutable. Les adversaires visent juste : les ornements, c'est bien l'attention portée au public, et même au grand public.

L'adversaire de Crassus défend ce point de vue selon lequel il y a un « fond », et que ce fond, ce sont les choses sérieuses. Il s'en déduit que le reste, ce sont des *uerba*, de vaines paroles, des beautés inutiles voire dangereuses. Ceux qui incarnent ce point de vue sont les sénateurs : à leurs yeux seul compte pour convaincre la haute sagesse politique, la *prudentia*, ou en grec la *phronèsis*. Ces sénateurs sont des « stoïciens » qui vivent dans « la république idéale de Platon¹⁵ » : plutôt mourir, comme Socrate, que de s'abaisser à flatter l'auditoire. Ils reconduisent ainsi le mythe de l'Aréopage à Athènes, d'où auraient été exclus tout exorde et péroraison, et en général tout ce qui ne relève pas du « fond¹⁶ ».

En réponse, Crassus dans le livre I se cristallise dans le livre I sur une formule magique, le discours « grave et orné », *oratio grauis et ornata* (I, 54), le parler « ornate et grauites » (I, 80). Le grave ou *grauitas* suffit à Rome à identifier les sénateurs. Ici, c'est une façon de reprendre leur éloge de la *prudentia* : oui, le discours doit parler sérieusement des choses sérieuses. Mais le *et* dit que ce sérieux n'est pas complet. Il lui manque d'être « orné », complété, équipé. *Orné* dans le livre I est donc employé avec son sens général, il parle la langue commune des sénateurs. Le mot leur retourne l'argument du sérieux. C'est vous qui n'êtes pas sérieux quand vous ne complétez pas les *res* par les *uerba*, la raison par les passions, le sénat par le peuple¹⁷. Vous courez à l'échec¹⁸.

La dimension polémique d'*ornate* n'est donc compréhensible que si on a présent à l'esprit le sens non spécialisé d'*ornare*. C'est un mot adapté au public même de Cicéron dans ce livre précis, les sénateurs. Il parle leur langue, pas celle des traités. Par exemple, dire que les honneurs « ornent » une carrière, c'est dire qu'ils la

14- Du moins chez Vitruve, pour qui *ornamentum* « s'applique à l'ensemble des parties horizontales des ordres, de la même façon que *columnae* (les colonnes) désigne leurs parties verticales », or l'entablement, « du point de vue de la structure, est une composante aussi essentielle qu'indispensable. [...] Rien n'est moins gratuit, moins surajouté, moins arbitraire » (Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective*, 2010/2011, 1, « Ornement/Ornemental », p. 130-136 [p. 130]). C'est un bel exemple de complétude, qui rappelle celui du tissage (les fils de chaîne, verticaux, ne tiennent que par le fil de trame, horizontal) : égalité de ce qui complète et de ce qui est complété.

15- *De Or.*, I, 230. C'est Antoine qui parle, mais en partageant ici le point de vue de Crassus ; trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres (C. U. F.), 1966 [1928].

16- Les juges du temps de Gillet (p. 247) trouvent que « tant de broderie fait perdre le fond de vue », formule qui résume bien leur posture « atticiste » traditionnelle. L'Aréopage excluait la péroraison selon Quintilien (X, 1, 107) mais aussi exorde, pitié, exagération (amplification), bref, tout « élément étranger à la cause » selon Lucien (*Anacharsis*, 19, cité par Randa Sabry, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Paris, EHESS, 1992, p. 23).

17- Dans le *De Or.* (I, 112), Crassus rencontre pendant sa campagne électorale un autre sénateur, Scaevola. Il lui demande de s'éloigner et appelle « faire le sot » le fait de flatter les électeurs, de distribuer des poignées de main. Chercher le public, ou les voix, c'est déchoir de sa *grauitas*.

18- Saint Augustin retiendra cette apologie du sensationnel et du spectaculaire que sont les ornements. La Vérité qu'annonce l'orateur chrétien ne doit pas être désarmée. Il faut recourir aux ornements, alors même que le goût du sensationnel est, pour citer Rollin (p. 454), « une des suites de la corruption et de la dégradation de notre nature, qui fait que, plongés dans les sens, nous ne sommes presque touchés que de ce qui les frappe et les remue ». Il faut faire avec le public qu'on a, le public comme il est, post-lapsaire, et non comme il devrait être.

couronnent : loin d'être un hochet, les honneurs sont indispensables et leur absence frapperait tout le reste d'incomplétude. Un autre emploi est encore plus significatif. Le sénat doit « orner » les provinces, *provincias ornare* : décider combien de légions affecter à chaque province après qu'a été désigné son nouveau gouverneur¹⁹. Le mot-fétiche de Cicéron renvoie à l'esprit si romain de la bonne administration, et en général au sens du *kosmos* grec²⁰. Il faut que tout soit en ordre, et pour cela il faut une richesse d'équipement et de fourniment. La complétude est le signe de l'efficacité à la romaine, en particulier militaire. *Ornare* a alors pour synonyme logique un autre mot de la langue courante, non moins fétiche chez Cicéron, la *copia*, qui est la réunion de toutes les forces ou *opes*, c'est l'armée romaine en marche. Donc, dès qu'il est question d'ornement, on songe aussitôt à une profusion d'ornements. C'est la logique de tout équipement : il faut tout ce qu'il faut là où il faut. Un équipement incomplet, cela ne va pas, ce n'est pas dans l'ordre, comme le savent les militaires et les marins. La seconde polémique est celle que mène Quintilien un siècle et demi plus tard. Le sens commun d'*ornare* joue cette fois dans l'autre sens. Le contexte a radicalement changé. Le public ne jure plus que par les beautés du style, sans s'occuper du fond, du moins aux yeux de Quintilien. Cicéron critiquait le trop peu d'ornement, Quintilien critique le trop d'ornements. Mais l'idée de complétion continue à être utile. Les sénateurs croyaient que le fond suffit ; mes adversaires décadents, eux, pensent que les *uerba* suffisent²¹. Chez Cicéron et saint Augustin, le fond sans la forme est désarmé. Chez Quintilien et Rollin, la forme sans le fond est inconsistante. Comme le disait déjà Cicéron, sans le fond les mots sont de l'inanité sonore, « *sonitus inanis*²² ». En réponse, Rollin a une formule aussi magique que celle du discours grave et orné. Il faut des beautés, mais des « beautés solides et réelles » (p. 419), qui aient du fond, qui soient couplées à des *res*²³.

19- « 4. *Hinc ornare provincias est senatusconsulto decernere certum militum numerum, et iis stipendium. 5. Ea cum fierent, etiam ipsi magistratibus ornari dicebantur* » (Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, s. v. *orno*, 4^e et 5^e sens spécialisés).

20- Voir le développement du *De Or.* (III, 178-182) sur la beauté du cosmos, d'un navire, d'une période oratoire. Du macrocosme au microcosme, le plus utile est le plus beau, et le cosmos lui-même « est si bien ordonné, que le moindre changement en détruirait la cohésion, si beau qu'on ne peut même pas imaginer de spectacle plus magnifique » (§ 179).

21- Et ils ont le culot, aux yeux de Quintilien (VIII, pr., 26), de traiter Cicéron de « *durus et ineruditus* », les deux défauts majeurs contre lesquels Cicéron lui-même lutte explicitement dans le *De Or.* Le chanfre de l'éloquence « ornée » est vu par les décadents comme trop peu orné.

22- *De Or.*, I, 51 (que Rollin cite p. 425 et rend par « un son vide et méprisable, qui n'a rien que de ridicule et d'insensé ») ; saint Augustin, *Enarratio in Psalmum 82* (« *Ipse est sonitus inanis* ») ; Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française : avec le latin*, Paris, Desray, 1803 : « Galimatias, s. m. *Sonitus inanis*, discours confus, inintelligible. » Le sonnet en -yx, de juillet 1868, est selon Mallarmé extrait « d'une étude projetée sur la *Parole* », ce qui a pu inclure la rhétorique. Dans son édition des *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, I, p. 1189), Bertrand Marchal ne renvoie ni à Cicéron ni à une « inanité sonore » antérieure (requête sur Google Livres du 16.XII.2011 ; je souligne) : « *l'inanité de ces vains mots, de ces banalités sonores* » (Mgr Dupanloup, dans le *Journal général de l'instruction publique et des cultes*, vol. 38, n° 22 daté 28 mai 1868, p. 339) ; « *l'inanité creuse et sonore* » des discussions du Tiers État (Carlyle, *Histoire de la révolution française*, Paris, Baillière, 1865, t. I, V, 1, p. 202, pour *loud-sounding inanity*) ; l'italien voile « sous l'éclat de ses syllabes sonores, l'inanité des conceptions des plus minces versificateurs » (*Bibliothèque Universelle*, LXIII, 1858, t. I, p. 469) ; « l'hermétisme sert souvent de prétexte à l'*inanité sonore* » (*Études*, vol. 296-297, 1856) ; « cette éloquence de rhéteur, [...] cette inanité sonore de paroles cadencées qui n'aspirent qu'à flatter l'oreille, [...] toute cette pompe étourdissante de harangues » (Alexandre Guiraud, Flavien, 1^{re} éd. 1835, *Œuvres*, Paris, Amyot, 1845, t. I, p. 351), etc. ; première occurrence en 1792, « une *inanité* réelle mal déguisée, sous le pompeux appareil de ses phrases *sonores* » (*L'Ami des patriotes*, vol. 5, p. 119).

23- Le problème est que dans toute sa section, de remontée en remontée, Rollin a bien du mal à atteindre le fond. Il dit d'abord des pensées brillantes qu'elles sont « ce qui fait le fond et comme le corps du discours » (p. 424) et au paragraphe suivant qu'« elles naissent toujours du fond même de la matière » (p. 425) : donc ce fond naît... du fond. De même, les ornements en général « sont au discours ce que sont au corps la peau et la chair » (p. 413) et, bien plus loin dans la même section, sans ces ornements que sont les épithètes, le discours « languit, et paraît presque sans âme et sans vie » (p. 460) ; *idem* pour les figures, sans elles « le discours languit » et « est presque comme un corps sans âme ». De la peau à l'âme, l'ornement est ainsi passé du plus extérieur au plus intérieur. Ces difficultés théoriques sont toutes en germe dans le critère magique selon lequel les ornements ne seraient pas affectés mais « réels » quand ils coulent de source (image cicéronienne). La source est par définition inaccessible, c'est ce qui fait la beauté des derniers mots de l'exposé de Crassus dans le *De Or.* (I, 203), le « *digitum ad fontes* » si célèbre à la Renaissance.

Pour Quintilien, ceux qui ne s'occupent que des mots en fait « ne cherchent pas les ornements, mais les raffinements ». C'est la formule est plus violente en latin : « *non ornamenta sed lenocinia*²⁴ » : des raffinements racoleurs, qui font le trottoir, car le *leno* est à Rome le proxénète. Quand les beautés ne sont pas des armes pour de nobles combats, elles ne sont pas dignes du nom d'ornements. Équiper, compléter, c'est s'équiper pour les choses sérieuses. Oui, la parole et la beauté sont liées en rhétorique, mais non, cela ne signifie pas maquillage « efféminé », souci superficiel des apparences. Car « jamais la vraie beauté n'est séparée de l'utilité » : *numquam uera species ab utilitate diuiditur*²⁵.

On voit bien avec la phrase contre le racolage que le sens commun d'*ornare* continue à dominer. Cicéron et Quintilien ne perdent jamais de vue ce sens général, non spécialisé. On pourrait même soutenir à l'inverse qu'il n'y a pas encore pour Crassus de spécialisation du vocabulaire de l'ornement, ou du moins qu'il lutte, justement, contre pareille spécialisation. Ce n'est pas pour lui un mot technique, dédié à l'esthétique, mais un mot de la langue commune, une métaphore et un concept vivants, un argument polémique dans une réflexion elle-même générale.

III. LA DYNAMIQUE DU DISCOURS

Nous pouvons maintenant en venir au sens spécialisé. En rhétorique, la fonction de l'ornement est d'aller chercher le public. Le grand ornement, c'est ce qui va chercher les applaudissements, exactement comme le grand air dans l'opéra italien. Car la grande affaire de Cicéron orateur est le succès ou, dans ses termes, la « victoire », *uictoria*, cela même qui paraît méprisables aux yeux des sénateurs et en général de l'Aréopage. « Quel est donc l'homme qui fait frissonner une assemblée ? Qui, lorsqu'il parle, retient sur lui tous les regards interdits ? qui arrache des cris d'admiration ? Qui semble presque un dieu parmi les mortels ? » Réponse : l'orateur à son sommet, celui qui, en un mot, parle *ornate*²⁶.

Cette fois, il faut préciser un peu plus ce qu'est un « lieu commun ». Il suffit pour cela de prendre l'exemple cher au cœur de Cicéron, celui de son premier succès comme avocat, à vingt-six ans²⁷ : « c'est moi qui pour la première fois [...] ai converti mes concitoyens à une passion incroyable pour écouter ce genre d'éloquence », c'est-à-dire l'éloquence « ornée ». « Quelles acclamations [*clamores*], quand encore tout jeune j'ai parlé sur le supplice du parricide ! » Quintilien au tout début de son chapitre sur l'*ornatus* évoque aussi cette capacité de Cicéron à « amener le peuple romain à manifester son admiration non seulement par des acclamations, mais aussi par des applaudissements²⁸ ». Le long développement sur le supplice du parricide est bien l'équivalent d'un grand air d'opéra. Or, c'est ce genre de développement que Cicéron dans ses traités nomme un *locus communis*. Quintilien l'appelle *locus*, tout court, et il confirme

24- VIII, pr., 26.

25- Quintilien, VIII, 3, 11, et pour exemple : le cheval le plus beau est aussi le plus rapide. Voir, outre Alain Michel, *La Parole et la Beauté* (Paris, Albin Michel, 1982), François Cornilliat, *Or ne mens. Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994, et *id.*, « Ornament », *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 2012. Le thème du racolage renvoie à une dissimulation moralisatrice constante, entre la femme de qualité et la prostituée. Le Forcellini (s. v. *cultus*, § 9) note que ne s'est pas imposé le *distinguo* de Tertullien entre *cultus* et *ornatus*, où le premier serait le bel ornement féminin, permis, *mundus*, et le second serait interdit, « immonde », *immundus*.

26- *De Or.*, III, 53, avec *ornate* à la chute du développement. L'orateur suprême est « celui dont le style a de la variété, de la netteté, de l'ampleur, qui sait mettre en lumière les pensées et les mots, et qui, s'exprimant en prose, crée comme une sorte de rythme et de cadence poétique : voilà tout ce que je désigne par *ornate* [*id est quod dico ornate*]. »

27- *L'Orateur*, 106-107, trad. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres (C.U.F.), 1964.

28- VIII, 3, 3 : *adclamatio, plausus*.

que les *loci* sont éclatants²⁹ – mais lui, il est exaspéré par l'excès de *loci* dans les discours de son époque.

Ce simple rappel nous permet d'écarter d'emblée l'image ruineuse que nous évoque aujourd'hui un discours officiel, celle d'un monologue, où dans une ambiance bien sage le public attend poliment que ce soit fini pour applaudir. Quand Cicéron parle, il chauffe la salle, qui répond sans cesse. En termes de voilier hors du port, il est la voile, elle est le vent. En somme, au lieu d'un monologue, on a un dialogue ; et ce dialogue se construit dans le temps, de façon dynamique.

Pour le dialogue, il suffit de citer le passage où Cicéron décrit la relation entre l'orateur et son public comme celle, en musique, de l'instrumentiste avec son instrument. « Un orateur, sans un nombreux public pour l'entendre, ne peut pas plus être éloquent qu'un joueur de flûte, sans son instrument, ne peut exécuter son morceau. » Nous sommes habitués à la description du pouvoir de l'orateur sur la multitude, ici la *multitudo* qu'est l'assemblée du peuple. Cicéron nous parle, lui, en praticien, du « pouvoir exercé par la multitude » sur l'orateur. De même, les traités de rhétorique ne cessent de vanter la façon dont l'orateur suscite des réactions, des passions, en latin *excitare*. Nous avons ici l'autre côté, c'est l'orateur pour une fois qui est dit être suscité, être excité par la salle. Dans les termes de Cicéron : « l'assemblée du peuple est la plus grande scène [*scaena*] où puisse se produire l'éloquence », si bien que l'orateur « se trouve porté [*excitemur*] à y déployer toutes les richesses de son art », ou plutôt tous ses ornements, richesses rendant ici *ornatius*³⁰.

Mais la relation qui se noue entre l'orateur et son public n'est pas seulement celle entre l'instrumentiste et son instrument. L'image du navire de Quintilien nous en a rappelé d'autres tout aussi classiques, la relation qui lie le pilote de voilier au vent, ou à la mer ; ou encore celle entre le cavalier et son cheval. Là, le plus fort devrait faire couler ou tomber le plus faible. Mais le faible arrive à établir un dialogue constructif avec le fort. Un corps à corps tendu s'installe, il est à la fois lutte et collaboration. Cela nous mène aussitôt à mon deuxième point. Ce dialogue a besoin de temps : d'abord lutte, puis collaboration. D'abord le désaccord, puis l'accord, avec, entre les deux, des accords ponctuels, ponctués par les applaudissements, eux-mêmes amenés par les ornements.

En rhétorique, le temps a un rôle essentiel, on l'oublie trop. L'orateur a besoin du déroulement linéaire de son discours pour susciter du répondant, pour créer une dynamique gagnante, pour que voile et vent s'entendent. Le terme de *locus*, ou lieu, dans *locus communis* est de ce point de vue égarant, parce qu'il parle en termes d'espace ; Rollin dit de même « ces sortes d'endroits » (p. 418). En termes de temps, ces endroits d'un discours sont des moments, et les grands ornements sont de grands moments³¹. Dans cette sorte de scène qu'est l'assemblée du peuple, ou le tribunal, le temps s'écoule comme au théâtre, mais c'est une représentation unique, à sujet sérieux et souvent gravissime³² : la guerre ou la paix, la peine capitale ou l'acquiescement, etc. Le public y est comme à la première d'un spectacle,

29- Par exemple IV, 1, 59 : *nitore*, l'éclat (un des mots habituels pour désigner l'*ornate*).

30- *De Or.*, II, 338 ; je remplace par « scène » le « théâtre » de la traduction Courbaud.

31- Formule par laquelle j'ai résumé ma description des *loci* dans *Le Sublime du « lieu commun »*, Paris, Champion, 1996.

32- Je parle de nos théâtres, où la même pièce est reprise plusieurs fois ; à Rome, il n'y avait pas de reprise.

qui sera aussi la dernière. Il n'a pas lu auparavant le texte du discours, il ne sait pas ce qu'il va entendre. On est donc dans le registre de l'événement. L'ambiance est tendue, aisément électrique, propice aux surprises et coups de théâtre. Chaque ornement réussi ou applaudi va être un événement en soi, une surprise, une première victoire. Quand la salle réagit par des acclamations, tout n'est pas gagné, mais quelque chose est déjà acquis. Une dynamique porteuse s'installe, où l'orateur électrise la salle, où en retour les réactions électrisent l'orateur. Les réactions ne sont pas toutes nécessairement bruyantes. Mais l'orateur les guette à tout moment, il sait très bien si le public accroche ou décroche, il répond à ses attentes tout en le faisant avancer vers ses propositions à lui. D'ailleurs, selon Quintilien, Cicéron ne préparait guère que ses exordes, puis les grandes lignes de son discours : sur place, il corrigeait la trajectoire, en bon pilote, sans perdre le cap pour autant ; tout comme, à la guerre, on rectifie le tir³³.

Le rôle du temps n'est pas explicité en tant que tel dans les traités cicéroniens, mais il est abordé de façon significative quand il est question du plaisir, c'est-à-dire du plaisir du public, *delectatio*, *uoluptas*. Il est alors porté par le mot de variété, la fameuse *uarietas*. Le contre-exemple cruel qu'en donne Rollin est très clair (p. 443-448). Rollin décrit la pratique à ses yeux décadente de l'époque de Sénèque : chaque développement devait se terminer par une chute, une *sententia*, pensée brillante qui avait pour but de susciter les applaudissements. Mais comme cela revient de façon mécanique, le plaisir se transforme en ennui. La variété revient donc à dire que l'orateur doit gérer dans le temps les divers plaisirs qu'il donne à son public. Il faut lui donner ce qu'il attend, mais aussi parfois le surprendre ; il faut l'électriser, mais pas tout le temps. Il faut tantôt être dans le registre de la tragédie, tantôt dans celui de la comédie (la fameuse ironie cicéronienne), et tantôt mêler les registres, être « comédien dans la tragédie, tragédien dans la comédie³⁴ », c'est-à-dire mêler *ethos* et *pathos*, *delectare* / *conciliare* et *mouere*. Bref, il y a un temps pour tout, un temps pour faire rire et un temps pour faire pleurer, et encore un temps pour mêler le rire et les larmes. À côté du grand moment des grands moyens, il y a une foule de plus petits moments et de plus petits moyens, à distribuer selon un réglage très fin et *ad hoc*, en fonction de la salle. La variété signifie qu'il y a toute sorte d'ornements, en fonction du public, de ses changements d'état d'esprit, de la progression même de son état d'esprit, que l'orateur ne perd jamais de vue.

Les moments d'argumentation sont ceux où l'orateur s'adresse à l'esprit, à la raison du public : l'argumentation met en scène le désaccord, le fait qu'il y ait du pour et du contre, de la division. En revanche, dans les moments de plaisir ou de *pathos* (chez Rollin, « plaire et toucher »), ce qui surgit est l'accord, l'approbation,

33- X, 7, 30 : « Ceux qui plaident beaucoup rédigent par écrit les parties les plus nécessaires, et surtout le début ; le reste, qu'ils apportent de chez eux, ils le préparent mentalement et pour ce qui se présente inopinément, ils improvisent. C'est ainsi que procédait Cicéron, à en juger par ses notes. » C'est là évidemment un sommet de maîtrise, dont l'improvisation est le signe le plus éclatant. L'orateur médiocre, lui, se retrouve fort dépourvu quand « l'opinion qu'il s'était faite et la réfutation qu'il avait écrite s'écroulent », or cela arrive « souvent » : « toute la cause change brusquement, et, comme le pilote, quand la tempête fond sur lui, il faut modifier le plan » (X, 7, 3). Exemple, la mésaventure du chancelier Guillaume Poyet que raconte Montaigne (*Essais*, I, début du chap. 10).

34- Cicéron, *L'Orateur*, 109.

parfois même l'unanimité que signent acclamations et applaudissements³⁵. Mais ce ne sont que des moments, ponctuels, provisoires. L'accord est un moment de grâce sur fond de désaccord, de corps à corps tendu. Entre l'instrumentiste et l'instrument, entre le cavalier et son cheval, la lutte n'est pas finie, mais la collaboration progresse.

Ce lien entre ornement et accord vaut même pour les plus petits d'entre eux, par exemple pour une métaphore dans une phrase. Comme le dit Alain Robbe-Grillet, la métaphore introduit « une communication souterraine, un *mouvement de sympathie* (ou d'antipathie) qui est sa véritable raison d'être ». La sympathie est proche du consensus ; et le moment qu'est l'ornement crée dans la salle un « mouvement », qui est le mot même de Cicéron pour dire la passion : *motus*, construit sur *mouere*. Robbe-Grillet prend pour exemple le village « blotti » au cœur du vallon : « si j'accepte le mot "blotti", je ne suis plus tout à fait spectateur ; je deviens moi-même le village, pendant la durée d'une phrase, et le creux du vallon fonctionne comme une cavité où j'aspire à disparaître³⁶ ». La formule « je ne suis plus spectateur » résume bien la situation rhétorique. Le public d'un discours n'est pas passif dans la salle, à regarder s'agiter sur scène l'orateur. La moindre métaphore implique le public, le fait changer de statut, le fait monter sur scène. Entre l'orateur et le public, au fil du déroulement linéaire et du dialogue, quelque chose de commun se construit, ce qu'on appelle aujourd'hui la « construction d'un nous ». Le *locus*, ou moment, est bien *communis*, c'est un moment de commun, de communion ; mais un moment seulement.

Concluons sur le temps en regardant comment s'y traduit l'idée de complétion. Elle est portée par le mot *après*. Pour Quintilien et Rollin, le bon ornement est celui qui vient après le raisonnement, le *logos*, le *docere*. Il faut compléter, et pour cela attendre, ne pas brûler les étapes. Dans le déroulement d'un discours, cette thématique est emblématisée par la péroraison. Celle-ci arrive à la fin, *après*. Une fois que l'orateur a argumenté, il peut en appeler aux passions. Une telle description paraît banale, mais elle est en fait polémique. Quintilien et Rollin répondent par là à la critique sur la démagogie de la rhétorique. Il n'est pas question pour eux d'un appel aux passions qui ne passerait pas par la case raisonnement. En présentant comme une évidence la forme canonique de tout discours, ils écartent un spectre, la possibilité d'un discours qui ne serait qu'appel aux passions, c'est-à-dire d'un discours qui, dans leurs termes, ne serait que péroraison.

De là, ils peuvent tranquillement légitimer le moment sur le supplice du parricide comme une péroraison provisoire, une *peroratiuncula* dit Quintilien, insérée à l'intérieur de l'argumentation. Cicéron doit d'abord rendre plausible l'innocence de son client, et seulement après il a le droit de tonner contre le supplice qu'on infligeait aux parricides. Quintilien l'autorise à tonner sans attendre la fin du discours, pour empocher la mise avant que la salle ne se refroidisse. Dans le supplice, on jetait à l'eau la victime cousue dans un sac, pour qu'elle ne souille pas même l'eau que le sac allait toucher³⁷. Si l'avocat avait « avant » omis de

35- Nous retrouvons ainsi une autre répartition, entre l'épidictique et ce qui n'en est pas. L'épidictique est dans le consensus quand les genres judiciaire et délibératif sont dans le dissensus. Or, de façon générale, l'épidictique est un genre particulièrement orné. Quintilien, II, 10-13 : la *declamatio* qui vise l'ostentation « doit pencher un peu dans le sens du plaisir des auditeurs », *ad uoluptatem audientium* (§ 10). Les discours qui « visent à plaire à la masse », *ad popularem delectationem*, sont « les panégyriques et tout le genre épidictique ». Là, « il est permis de mieux orner le style [*cultus*], de laisser voir et même d'étaler ouvertement devant un auditoire convié à ce spectacle tout l'art qui, devant les tribunaux, doit en règle générale rester dans l'ombre » (§ 11). D'où présence de l'éclat, *nitior* (§ 12). « C'est ce que font les comédiens » : « ils rehaussent le tour courant de notre langage ordinaire par une certaine parure de théâtre », *decore quodam scaenico exornant* (derniers mots du § 13).

36- Cité par Albert Henry, *Métaphore et métonymie*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 75 ; c'est Robbe-Grillet qui souligne.

37- Cicéron, *Pour Roscius d'Amérie*, § 70-72. Nous sommes très loin de la fin du discours, qui se termine au § 154.

démontrer l'innocence de son client, son locus tomberait à plat. Ce ne serait pas une « beauté solide », mais du tonitruant à vide, de l'inanité sonore, bref ce qu'on appelle aujourd'hui du *pathos*, c'est-à-dire le mauvais *pathos*, découplé de toute argumentation³⁸.

Finalement, ce n'est donc pas un hasard si Quintilien sort les lieux communs ou *loci* de sa liste d'ornements. Comme Horace au début de son *Art poétique*, il voit dans tout *locus* une menace pour la *cohaerentia*, qu'il valorise bien plus que Cicéron³⁹. La *cohaerentia*, c'est la cohésion d'ensemble du discours, et l'idée se traduit aisément en images statiques, la stabilité du bâtiment sur un sol ferme plus que l'instabilité du voilier sur la mer déchaînée. La cohérence de la construction parle hautement de la maîtrise de l'orateur sur la salle, de l'instrumentiste sur l'instrument. Autrement dit, Quintilien conjure ce qu'il voit très bien, à savoir que le dialogue dynamique qui s'installe entre la salle et l'orateur est gros de démagogie.

La solution du *après* permet une gestion raisonnable des ornements, une économie du discours. Mais en réalité, Quintilien est effrayé par l'appel au public que ceux-ci représentent. Pour lui, c'est le risque d'une perte de maîtrise, la crainte de voir l'orateur happé par la salle, d'être dirigé au lieu de diriger. Le *Traité du sublime* de Longin a une position bien plus sensible au dialogue dynamique, avec ce que celui-ci suppose de perte de maîtrise. En ce sens, Longin est très profondément conforme à la position cicéronienne : l'orateur aussi doit se laisser emporter. Je crois d'ailleurs que Quintilien répond à Longin, aux théoriciens grecs de son époque. Il me semble en tout cas que ce n'est pas un hasard non plus si le chapitre de Quintilien sur l'ornement a sans cesse à la bouche les mots *sublimitas* et *sublime*, et pour premier exemple l'hypotypose chère à Longin et à son *De sublimitate*⁴⁰. Quintilien sait que les ornements ont un potentiel ravageur, qu'ils déchaînent le public. Comme la *copia* chère à Cicéron, ils peuvent être fleuve ou feu, c'est-à-dire l'événement d'une crue ou d'un incendie généralisé, qui emporte toutes les résistances sur son passage, avec le risque d'emporter l'orateur lui-même. Fleuve ou feu, ce sont les métaphores qu'emploie Cicéron. Ce sont moins celles de Quintilien.

Longin, lui, a superbement décrit l'éloquence de Cicéron comme un feu sinon comme un fleuve ravageur, qui n'est pas moins incendie de ce qu'il est varié. Cicéron « comme un grand embrasement [...] dévore et consume tout ce qu'il rencontre, avec un feu qui ne s'éteint point, qu'il répand *diversement* dans ses ouvrages, et qui, à mesure qu'il s'avance, prend toujours de nouvelles forces⁴¹ ». Cicéron est dans le temps long, ce qui n'est pas moins destructeur que la foudre instantanée

38- Rollin donne une sorte de déclinaison du plus grand au plus petit ornement (p. 510). L'orateur quelquefois « n'attend pas la fin du discours pour exciter ainsi les mouvements [le *pathos*]. Il les place après chaque récit, quand la cause en a plusieurs ; ou après chaque partie du récit, quand il est trop long ; ou enfin après la preuve de chaque fait ; et c'est ce qu'on appelle *amplification*. » L'amplification est un plus petit moment que le lieu commun, et cet ornement peut donc intervenir bien plus facilement un peu partout, après un fait ponctuel et sa démonstration ou « preuve » elle-même très ponctuelle.

39- Voir le clin d'œil qu'est le mot *locus* d'Horace au début de l'*Ars poetica* : vos « morceaux de pourpre » (*purpureus pannus*) ou lieux communs (v. 15-16) sont très beaux en eux-mêmes, « mais ici ils n'étaient pas à leur place » (*sed nunc non erat his locus*, v. 19). Ces lieux ne sont pas en leur lieu.

40- Quintilien, VIII, 3, 61 (cf. VI, 2, 32). Le chapitre a commencé, de façon typique, en nommant les mauvais ornements. Au § 61, on passe aux bons. Là, Quintilien nomme, en grec, l'*enargeia*, mot qu'il varie par *euidentia* et *repraesentatio*. Cousin traduit cette *enargeia* par « hypotypose ». Mais Quintilien emploie le mot *hypotupôsis*, en grec lui aussi, bien plus tard, à IX, 2, 40 (et au § 58), c'est-à-dire dans son livre sur les figures. On n'a peut-être pas assez médité cette différence, alors même que Quintilien est extrêmement attentif à sa terminologie. Cela signifie qu'il distingue entre *ornatus* et *figura* : le chapitre sur l'*ornatus* ne donne pas un premier catalogue de figures, quand bien même certains items se retrouvent dans l'un et l'autre chapitres. Pour préciser le distinguo, il faudrait définir aussi ce que Quintilien entend par *figura*, mais ce serait un autre article.

41- *Traité du sublime*, trad. Boileau, XII, 4, je souligne (Goyet [éd.], Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 93).

de Démosthène. L'incendie ou le fleuve en crue se répand « diversement », avec *uarietas*. Le paradoxe est qu'en s'avançant il ne s'éteint ni ne s'épuise. Au contraire, comme la Renommée chez Virgile, il « prend vigueur par le mouvement et en allant acquiert des forces » (*mobilitate uiget uirisque acquirit eundo*).

Quintilien et Rollin, eux, croient qu'on peut canaliser le fleuve en crue. Toute l'époque classique veut border ce qui déborde, ou, pour le dire d'un jeu de mots, borner l'orné. On a donc dans les rhétoriques néo-latines des listes bien sages d'objets, et si possible de petits objets⁴² : des catalogues d'ornements étiquetés, cantonnés à l'*elocutio* et de préférence aux figures de style. Quintilien a tout classé, il a transformé en substantifs stables, en *ornamenta*, ce qui est d'abord chez Cicéron de l'ordre du verbe, du dynamique instable, de l'*ornare*.

Si nous lisons Cicéron en quête de catalogue, nous ne voyons plus l'orné dans le livre I du *De l'Orateur*. On ne le verra même jamais si on le lit dans la traduction française de 1928 aux Belles Lettres, car le mot-fétiche y est masqué par une multitude de synonymes. Pour le traducteur, marqué par le classicisme, les ornements ne peuvent être que ceux de la liste du livre III sur l'*elocutio*. On a là un comme un emblème de l'affolement de Quintilien face à la folie qui est au cœur de la théorie rhétorique cicéronienne. C'est la folie d'un très grand orateur, Cicéron, c'est-à-dire la puissance débordante d'un très grand artiste, d'un très grand créateur d'objets et de formes : un très grand créateur d'ornements, lesquels sont par écrit comme le souvenir d'autant d'événements.

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

Francis Goyet, « L'ornement événement dans les rhétoriques en latin », in *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloque-questionner-l-ornement>

42- Gillet (p. 247) déplore la petitesse même des ornements autorisés : « Quelque importante que soit une affaire, oserions-nous jamais hasarder un Exorde, ou une Péroration, de la longueur de celles de Cicéron ? Et pour les autres ornements, à peine s'enhardit-on à semer loin à loin quelque portrait, quelque description fort courte, quelque caractère de passion, quelque peinture des mœurs, quelque image, quelque petite énumération. Voilà tout au plus ce qui nous est aujourd'hui permis en matière d'Éloquence. Au lieu que Cicéron est partout diffus, paraît inépuisable [...] ». L'adjectif *diffus* est celui de Boileau pour la *khusis* de Longin à XII, 4, c'est-à-dire pour la *copia* (Quintilien, X, 1, 106 : Démosthène est dense, Cicéron *copiosus*).