



HAL
open science

L'art de la parole imagée chez Fronton : philosophie et pensée littéraire

Franck Collin

► **To cite this version:**

Franck Collin. L'art de la parole imagée chez Fronton : philosophie et pensée littéraire. L'Art du discours dans l'Antiquité : de l'orateur au poète, 2011. halshs-03167690

HAL Id: halshs-03167690

<https://shs.hal.science/halshs-03167690>

Submitted on 12 Mar 2021

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.

L'art de la parole imagée chez Fronton : philosophie et pensée littéraire

Communication prononcée lors de la journée d'études des CPGE
« L'Art du discours dans l'Antiquité », – 2 avril 2010, Lycée Louis Barthou de Pau et
Faculté de droit de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
Publié dans *L'Art du discours dans l'Antiquité : de l'orateur au poète*,
P. Voisin, M. de Béchillon (éd.), p. 213-234, L'Harmattan, Kubada, Paris, 2011.

On se souvient de « l'antique différend » énoncé par Platon qui oppose la philosophie à la poésie¹. Ce constat, qui repose sur la critique de la τέχνη (*technè*) incapable de rendre compte de l'essence, vise les poètes, et par extension, les sophistes et tous ceux qui mésusent du langage en le réduisant à une technique discursive et à la connaissance de recettes. Une telle bipolarisation a au moins eu le mérite de pousser les praticiens du discours – et Platon en est un, hors pair – à *penser* jusqu'au bout leur art, à en rendre compte, et surtout à ne pas le gaspiller en se payant de mots. C'est encore dans cette ligne de pensée que se situe bien plus tard Fronton, au II^eS ap. J.C., à l'époque de la Seconde Sophistique.

Deux faits nous apparaissent majeurs dans la vie de l'illustre orateur et épistolier : qu'il fut le professeur de Marc-Aurèle, avec la mission de montrer à ce dernier, vite enclin au stoïcisme, que la philosophie ne saurait elle-même se passer de l'art du discours ; qu'il fut, ensuite, non pas un rhéteur tenant école, mais un authentique praticien du discours, hostile aux règles théoriques et aux catalogues de tropes. Son exigence de l'expression juste était telle que, craignant l'altération des mots, il préconisait de vivifier l'expression au moyen des « figures » (*shkêmata*) et des « images » (*eikones, imagines*). Cet art de l'image, loin d'être un simple appareil décoratif, devient pour l'orateur un véritable outil de compréhension et d'exploration de l'humain qui n'a plus rien à envier à la philosophie. La méthode du maître aura une influence majeure sur Marc-Aurèle, qui adopte sans cesse, dans ses *Excerpta*, le style imagé.

¹ Platon, *Rép.* X, 607b : παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ (« Il est ancien le différend entre la philosophie et la poésie »)

Pourtant la tradition a longtemps interprété la pratique frontonienne comme hautement rhétorique et antiphilosophique. Du fait que la rhétorique affecte principalement aux figures et à l'image une valeur ornementale (*ornatio*), il n'était pas possible de considérer l'art des images (εἰκόνων τέχνη²) comme une démarche conceptuelle (*ratio*) propre à la philosophie. Or Fronton ne critique pas la recherche philosophique, mais la discipline philosophie quand elle prétend s'affranchir du pouvoir des mots et de leur corollaire, les images. Il serait par conséquent plus exact de parler chez lui de pensée littéraire, Fronton considérant son art moins comme un simple vecteur d'idées que comme une pratique poétique (ce pourquoi il recommande, la lecture assidue de Plaute, d'Accius ou de Lucrèce) où l'image et le mot explicitent le concept. Nous montrerons donc d'abord que, pour Fronton, l'art est une nécessité incontournable du discours ; puis quel but poursuit, dans ce dispositif, la poétique des images ; et comment, enfin, cette parole imagée prétend accéder non pas à la philosophie, mais à la pensée littéraire.

L'art de la parole : mesure de toute pensée

L'art du discours est semblable à l'art de la chasse ou de la pêche³. Il s'agit de prendre l'auditeur, ou le lecteur, au filet. Cette image, plusieurs fois utilisée par Fronton, expose que la nécessité du discours doit être telle que l'on ne puisse s'en délivrer. Mais comment distinguer le discours captivant du discours captieux ? La philosophie qui s'appuie dès son origine sur la preuve rationnelle (λόγος, *ratio*) pour connaître les choses, ne peut que critiquer la fausse « connaissance » par mots (*verba*) de la rhétorique, où les facteurs subjectifs – le goût de la beauté, l'émotion – restent trop influents sur le jugement. Charmer permet souvent mieux à l'orateur de remporter l'adhésion, mais cette adhésion ne vaut pas pour autant raison. Fronton est d'accord avec cette critique, mais il l'aborde tout autrement. Car, pour lui, le critère de vérité qui doit régir le discours n'est pas plus justifié que cet autre critère qu'il nomme « éloquence droite » (*recta eloquentia*) : le discours qui s'écarte de cette « droiture » ne peut le faire, sans subir un grave dommage (*non magno detrimento rectae eloquentiae*⁴) qui lui fait perdre toute

² C'est l'expression qu'emploie Fronton, dans *Ad Marc.* III, 8, 3, et en grec : τῶν εἰκόνων τέχνην, en promettant son exposé intégral (ὄλην). Dans *Ad Marc.* II, 3, 4, il dit : τέχνωσις τῶν εἰκόνων (cf infra 2^{ème} partie).

³ Platon, *Sophiste*, 219e-223b, utilise le paradigme de la chasse et de la pêche pour disqualifier l'entreprise des sophistes.

⁴ *Ad Marc.*, II, 2, 3

validité. La *recta eloquentia* vient ainsi se substituer à l'ὀρθός λόγος philosophique, assurant que le discours est à la fois bien dit et bien pensé⁵.

Mais quelle garantie objective trouver à cette droiture ? Précisément celle de l'art. Il n'existe pas pour Fronton de vérité sans discours, et pas de discours sans art. Il serait tout à fait naïf de penser qu'un discours puisse échapper à la rhétorique. Socrate lui-même qui se voulait sans détours dans son langage n'a pas autrement usé d'une éloquence des plus subtiles :

*Quidnam igitur tibi videtur princeps ille sapientiae simul atque eloquentiae Socrates. [...] Eone usus genere dicendi, in quo nihil est oblicum, nihil interdum dissimulatum ? Quibus ille modis Protagoram et Polum et Thrasymachum et sophistas ceteros versare atque **inretire** solitus ? Quando autem **aperta arte** congressus est ? Quando non ex **insidiis** adortus ?*⁶

Ce « prince de l'éloquence » a tenté de faire croire qu'il parlait en vertu d'un « art ouvert » (*aperta arte*), c'est-à-dire sans dissimulation, sans superflu, sans sous-entendu. Or il suffit de relire les dialogues de Platon pour s'apercevoir du contraire : Socrate a toujours quelque chose derrière la tête, il oriente son interlocuteur, lui tend des pièges (*insidiis*), jusqu'à tenir serrée sa proie dans ses filets (*inretire*). Le *Protagoras* met en scène cette tyrannie de l'échange socratique : sous prétexte qu'il ne sait pas parler par mythe, en de longues et belles phrases, et qu'il manque de mémoire, Socrate oblige Protagoras à adopter son mode de discours, celui de la dialectique, et à interroger le sujet étape par étape⁷. Dans *Le Banquet*, Alcibiade compare le philosophe à une sirène qui envoûte son interlocuteur⁸. Ainsi Socrate a beau se réfugier derrière la dialectique, il n'en est pas moins un maître du discours au même titre que les plus grands sophistes qu'il prétend combattre. Pour Fronton, il n'y a pas d'un côté la production de concepts, le « contenu », de l'autre leur mise en « forme », mais seulement la langue, dont la qualité du style, articulée à la justesse de la pensée, permet de mesurer la pertinence, et, disons-le, la « vérité »⁹. On pourrait rétorquer qu'il existe des sujets propres à la philosophie (l'être, le suprasensible) et que celle-ci entend la vérité au sens absolu. Mais, pour Fronton, seul le langage

⁵ Cicéron, *Brut.* 23, *Orat.* 17, parle de manière proche de *vera eloquentia* lorsque l'éloquence est couplée avec la connaissance philosophique et scientifique.

⁶ *Ad Marc.* III, 16, 2 : « Que te semble donc Socrate, ce prince de la sagesse et en même temps de l'éloquence ? [...] Utilisa-t-il un style où rien n'est détourné, rien n'est parfois dissimulé ? Par quel moyen avait-il l'habitude de tourmenter et de prendre dans ses filets Protagoras, Polus et Thrasymaque et tous les autres sophistes ? Mais quand combattit-il à art découvert ? Quand attaqua-t-il sans embuscade ? » [Trad. P. Fleury, *Correspondance* de Fronton, Les Belles Lettres, Paris (2003)]. *Inretire* : « prendre à ses filets ».

⁷ Plat. *Protag.*, 324a et suiv. : οὐκέτι μῦθόν σοι ἐρῶ ἀλλὰ λόγον.

⁸ *Sympos.* 216a : βία οὖν ὥσπερ ἀπὸ τῶν Σειρήνων ἐπισχόμενος τὰ ὄτα οἴχομαι φεύγων.

⁹ On sait quelle grande fortune aura, à partir de Nietzsche, cet intérêt pour le style en philosophie.

vient matérialiser le concept. Ce qui ne parvient pas à se formuler directement reste pure imagination, car c'est avant tout la langue qui pense.

La *recta eloquentia* doit donc « appâter » l'auditeur, et susciter en lui, grâce à la saveur de ses mots et de ses images, l'évidence de sa pensée. Ceci ne réussit que si l'art de parler est vraiment supérieur. Un important travail intellectuel est nécessaire, et c'est là que Fronton donne toute sa mesure. Car l'orateur est un maître exigeant à l'égard du futur empereur, estimant que « l'éloquence d'un César doit être semblable à une trompette (*tuba*), non pas aux flûtes (*tibiae*)¹⁰. » Il félicite ainsi ouvertement son élève d'employer les *praestrigiae* (« artifices ») avec une conscience des plus averties et des plus honnêtes,

*praestrigiae nullae tam versutae, nulla decipula tam insidiosa*¹¹

Le terme rare de *praestrigiae* recouvre une acceptation large qui va de la jonglerie et du tour de passe-passe à l'illusion habile et au prodige. Il donnera notre « prestige » et notre « prestidigitateur ». Car rien n'est plus difficile que l'usage de l'artifice, qui atteint son efficacité quand il se fond naturellement dans une fluidité organique. Or Marc est passé maître dans l'art d'entremêler les références latines et grecques, art digne de la danse pyrrhique¹². La difficulté de l'artifice tient autant dans la souplesse de l'intelligence (*versutae*), que l'efficacité d'un piège tient dans l'adresse de l'embûche (*insidiosa*).

De fait, aux yeux de Fronton, l'*ars* de l'éloquence ne supporte aucune médiocrité, sans quoi elle se réduit à du pur bricolage. Marc est donc soumis à des *progymnasmata*¹³ quotidiens, à des lectures assidues¹⁴, l'art requérant patience et lenteur¹⁵, et excluant celui qui n'est pas en

¹⁰ *Ad Marc.* III, 1, 1 : *scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tiliarum*. Cette image des trompettes est plusieurs fois reprise.

¹¹ *Ad Marc.* I, 5, 2, *praestrigiae* ou *praestigiae*. « Nul artifice s'il n'est astucieux, nul piège s'il n'est rusé » [Trad. P. Fleury], Fronton attribue ce propos à Laevius.

¹² Nouvelle insistance sur la valeur combative du discours, la danse pyrrhique étant une danse en arme, rappelant la danse des Corybantes autour de Zeus, et qui valait en Grèce comme un rituel d'initiation des garçons au moment de leur majorité, ou de célébration à l'occasion d'une victoire. Sous l'Empire, cette danse se réfère aussi au *lusus Troiae* qui rappelle la fondation de Rome, où se mêlaient des éléments grecs. Cf Ceccarelli (P.), *La pirrica nell'antichia greco romana, Studi sulla danza armata*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Rome (1998).

¹³ Des « exercices préparatoires » à la rhétorique. Cf le traité d'Aelius Théon, texte établi et traduit par Michel Patillon, Les Belles Lettres, Paris (1997). Ces exercices étaient variés, comportant, par exemple, la « chrie » (parole ou action brève et significative attribuée à un personnage célèbre), la « fable » (récit d'une fable avec sa morale), le « récit » (réécriture d'un thème historique), etc, cf Pernot (L.), *La Rhétorique dans l'Antiquité*, p.86. Pour un exemple de chrie chez Fronton, voir *Ad Marc.* V, 37.

¹⁴ Les plus recommandés par Fronton sont : Ennius, Plaute, Accius, Lucrèce chez les poètes ; Salluste chez les historiens ; Caton et Cicéron chez les orateurs.

¹⁵ Dans *Ad Marc.* II, 4, 1, *si quid scribere vis, lente scribe* [« si tu veux écrire quelque chose qui vaille, écris lentement » - dernière phrase de la lettre]

pleine possession de ses exigences. Il n'y pas chez Fronton, de disqualification du travail technique¹⁶, celui-ci garantissant au contraire qu'on peut atteindre le but le plus élevé :

*Omnium artium, ut ego arbitror, imperitum et indoctum omnino esse praestat quam semiperitum ac semidoctum. Nam qui sibi conscius est artis expertem esse, minus adtemptat eoque minus praecipitat : diffidentia profecto audaciam prohibet*¹⁷.

L'orateur qui n'est pas à la hauteur perdra toute audace, or l'art nécessite une incessante audace dans les mots et dans les formes, qui permet seule d'accoucher des idées les plus justes et les plus appropriées. Fronton reconnaît la même exigence dans le domaine de la spéculation philosophique, sans quoi l'on devient tout autant un falsificateur¹⁸. Et si, dans d'autres arts (*in aliis artibus*), on peut à l'occasion tromper son monde un instant, cela est impossible dans l'éloquence. Aussi le maître demande-t-il constamment à son élève de lui faire confiance et de se plier aux exercices rébarbatifs quand bien même il devrait se faire haïr de lui¹⁹.

Mais quelle sera cette éloquence si élevée qu'elle devient à elle-même sa propre vérité ? On y retrouve les qualités de style semblables à celles énoncées dans le *Traité du Sublime*. Pseudo-Longin y énumère « cinq sources d'où dérive la grandeur du style », et qui « présupposent toutes comme fondement commun le talent oratoire (ὕψηγορία)²⁰. » La première source réside dans « la faculté de concevoir des pensées élevées », la seconde dans « la véhémence et l'enthousiasme de la passion », les trois dernières sont « des produits de l'art », à savoir les « figures », la « noblesse de l'expression », et « l'agencement ». Fronton souscrit à ce programme, et nous nous attacherons principalement ici aux trois derniers principes stylistiques énoncés.

La pierre angulaire de l'éloquence sublime se situe dans une recherche très appliquée des mots, recherche qui représente à la fois, dit Fronton, « un travail, une étude et un risque²¹ ». On trouverait certes chez d'autres orateurs cette importance primordiale accordée aux mots, que

¹⁶ A la différence de Platon, concernant le travail de l'artisan, *Rép.* X, 595c-599a.

¹⁷ *Ad Marc.* IV, 3 : « En tous les arts, selon moi, il vaut mieux être entièrement ignorant et inculte qu'instruit et savant à moitié. Car celui qui a conscience de ne pas avoir de part à l'art, entreprend moins et se fourvoie moins : le doute exclut assurément l'audace. » [Trad. P. Fleury]

¹⁸ *Ibid.*, une phrase plus loin : « On dit aussi qu'il vaut mieux ne jamais avoir effleuré les enseignements de la philosophie que de les avoir embrassés légèrement et, comme on dit, du bout des lèvres, et ceux qui, aperçus sur le seuil de l'art, s'en détournent avant que d'y entrer, se montrent les plus fourbes » [Trad. P. Fleury]

¹⁹ *Ad Marc.* V, 44 : « Supporte de ma part, je te prie, des demandes excessives et difficiles : ainsi, j'en suis venu à cette conviction que tu peux accomplir tout ce que entends faire. Et peu importe que tu me haïsses [*nec deprecor quin me oderis*] pourvu que tu accomplisses ce que je te demande en y mettant, comme tu le fais d'habitude, ton cœur et ton application » [Trad. P. Fleury]

²⁰ Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, VIII, 1.

²¹ *Ad Marc.*, IV, 2 : *laborem studiumque et periculum verba industrius quaerendi*.

Fronton doit sans doute à son maître Denys le Rhéteur²², mais peu les mettent à ce point en première ligne. On ne peut « tromper avec les mots » (*verba dare*²³), car celui qui n'en discerne ni la portée ni le poids (*neque modum neque pondus*) montre aussitôt son ignorance ou sa maladresse. La maîtrise se lit dans leur choix et leur agencement (*in verbis eligendis collocandisque*), et même à ce niveau Fronton déplore le manque de « risque » pris par ses prédécesseurs à quelques exceptions près²⁴. Cicéron en personne s'est, par excès de confiance en lui-même, écarté de la recherche minutieuse des mots. Car les plus justes parmi eux sont les « mots inattendus et surprenants » (*insperata atque inopinata verba*²⁵) auxquels on ne peut rien substituer car ils ne « signifieraient pas la même chose²⁶ ». La sensibilité à leur égard doit aller jusqu'au plus petit retrait ou ajout de lettre susceptible d'en modifier le sens²⁷. De même, si l'on change l'ordre des mots, certains deviennent superflus. Mieux vaudrait encore une faute dans la composition (*compositio structurae*) que dans l'expression (*sententia*)²⁸. Toutefois, les mots sont usés. Ils ne suffisent pas toujours à traduire l'idée ou le sentiment voulus. Il est possible d'en inventer de nouveaux, ou de redécouvrir avec parcimonie des mots archaïsants chez les grands auteurs²⁹. L'autre solution est de recourir aux figures et aux images.

Fronton s'est refusé, semble-t-il, à la rédaction d'un traité systématique, comme le fera peu après lui Hermogène le Rhéteur, par souci sans doute d'une pratique du discours qui ne s'encombre pas de la doctrine, tout à fait assimilée par ailleurs. Il énonce lui-même la distinction rhétorique qui existe entre les figures (*σχήματα, skhêmata*) et les tropes (*τρόποι, tropoi*), qui possèdent les unes et les autres une valeur ornementale (*orationem ornant*³⁰). Cette théorie a connu une forte évolution à l'époque hellénistique sous l'influence des recherches

²² Fronton cite deux fois (*Ad Marc.*, II, 1, 2 ; *De eloq.* V, 4) ce Denys, appelé aussi Denys le Petit, mais l'on ne sait rien à son sujet.

²³ *Ad Marc.*, IV, 1 : *verba dare*, signifie au sens premier « tromper », « payer avec des mots ».

²⁴ *Ad Marc.* IV, 3, 2 : parmi les auteurs qui ont effectué ce travail, Fronton ne compte que M. Porcius Caton et Salluste (qui l'a imité), Ennius, L. Coelius, Naevius, Lucrèce, Accius, Caecilius, Labérius. D'autres ne sont élégants que dans certains domaines : Novius, Pomponius (pour leurs mots rustiques, comiques et bouffons), Atta (pour ses mots du discours féminin), Sisenna (pour ses mots lascifs) et Lucilius (pour ses mots propres à chaque art).

²⁵ *Ad Marc.* IV, 3, 3 : L'expression vise encore Cicéron chez qui manquent de telles formules, au profit de termes plus convenus. Cela fait dire à Fronton que « rien n'est plus parfait que les lettres de Cicéron » (*Ad Marc.* III, 8), qu'elles sont supérieures à ses discours.

²⁶ *Ad Marc.* IV, 3, 3 : *ut non ita significando adcommodatum verbum aliud reperiat*.

²⁷ *Ad Marc.* IV, 3, 5 : Fronton donne plusieurs exemples de variations de sens à partir de la racine. Voir *lavare* (« lessiver »), *lavere* (« baigner »), *pelluere* (« nettoyer »), etc, verbes qui ont encore des sens particuliers selon leur contexte.

²⁸ *Ad Marc.* II, 2, 3

²⁹ Sur la création de mots [ὀνοματοποιία], cf *Ad Marc.* III, 14, 2. Dans *Ad Marc.* III, 16, 1, il faut lire les grands auteurs et ne pas se fier aux « usages domestiques ».

³⁰ *Ad amic.*, I, 11, à Velius Rufus Senex: *Figurae orationis sunt quae maxime orationem ornant. Duplex autem genus est figurarum : aut enim verborum figurae sunt aut sententiarum* – « Les figures constituent l'ornement principal du discours. Il existe deux genres de figures : les figures de mots ou de pensée. [Trad. P. Fleury]

grammaticales des Stoïciens. Les *skhêmata*, qui concernent conventionnellement plusieurs mots mis ensemble, se subdivisent en deux parties : en figures de pensée (*skhêmata dianoias*), portant sur le contenu, et en figures d'élocution (*skhêmata lexeôs*) relatives à la matérialité même des mots employés. L'autre grande catégorie que constituent les « tropes » ne porte que sur un mot en particulier en exerçant sur lui une « torsion » de sens par rapport à son sens habituel³¹. L'image relève donc plutôt du trope, notamment quand il s'agit d'une expression courte, mais elle peut aussi relever du σχῆμα (*skhêma*), nous le verrons, à travers des compositions plus développées, comme le récit mythique qui devient entièrement imagé.

Fronton se flatte que Marc soit le premier empereur à faire « usage des *skhêmata*³² ». Il cite en exemple son usage de la paralipse, figure de prétérition où l'on feint d'omettre la chose dont on parle effectivement. Dans une autre lettre, il loue les antithèses et de paronomases que Salluste a su adapter dans la matière historique, ou encore l'épanaphore employée par Cicéron dans ses discours³³. Ces figures d'élocution n'ont apparemment rien d'imagé³⁴, mais la frontière entre figures d'élocution et figures de pensée d'une part, figures de pensée et tropes d'autre part, apparaissait très mince aux Anciens eux-mêmes³⁵. Les Stoïciens, semble-t-il, la contestent au motif que la pensée s'exprime toujours en mots. Car, en tant qu'ornements du discours³⁶, le rôle des figures et des tropes ne consiste pas à enjoliver la pensée, mais à la préciser. Plus l'idée que l'on veut exprimer est élevée, plus l'*ars* devra se munir d'un « habillage » qui lui soit adéquat :

*Quanto enim ampliores sententiae creantur, tanto difficilius uerbis uestiuntur, nec mediocriter laborandum est ne procerae illae sententiae male sint amictae neue indecorius cinctae neue sint seminudae*³⁷.

³¹ Les tropes sont ainsi des figures de sens, cf Reoul (O.), *La Rhétorique*, P.U.F., Paris (1984), p.42, et ils possèdent une double fonction : rhétorique (d'expression, de persuasion) et surtout lexicale (par détournement d'un mot de son sens propre pour désigner autre chose). Les tropes fondamentaux sont la métonymie, la synecdoque, la métaphore.

³² *Ad Ant. Imper. II, 2, 6 : quisquam superiorum imperatorum [...] quisquam illorum his figurationibus uteretur, quae Graeci schemata vocant ?*

³³ *Ad Ant. Imper. III, 1, 1.*

³⁴ La paronomase est à la frontière, car à la fois elle joue sur les mots (sonorités) et fait surgir une autre réalité. Fronton cite de Salluste *simulator dissimulator* (*Ad Ant. Imper. III, 1, 1*).

³⁵ Quintilien, *Inst. or. IX, 1, 1* le reconnaît : « Il faut bien reconnaître que ces deux traits [propres aux tropes, à savoir d'être « tournés » d'une certaine façon, et aussi de « tourner » le langage] se retrouvent aussi dans les figures [*schêmata*], outre qu'elles ont aussi le même emploi : rendre la pensée plus énergique et brillante. On trouve du reste aussi, inversement, des gens qui disent que les tropes sont des figures. [...] Il est vrai que la ressemblance est si frappante qu'on a du mal à faire la différence [et de citer, à l'appui, l'ironie, la périphrase, l'hyperbate, l'onomatopée]. ». Puis Quintilien souhaite revenir à une définition différenciée.

³⁶ *Rhét. à Hér II, 29 : Exornatio ; Cic., Brutus, 69 : Ornari orationem Graeci putant, si verborum immutationibus utantur, quos appellant tropous, et sententiarum orationisque formis, quae vocant schemata.*

³⁷ *Ad Ant. Imper. II, 2, 4 : « plus on engendre d'amples idées, plus il est difficile de les habiller de mots, et on ne saurait œuvrer modérément pour que ces idées élevées ne soient mal vêtues, ceintes de manières trop indécente ou à moitié nues. » [Trad. P. Fleury].*

Le « vêtement » du style sublime doit ainsi épouser l'élévation de l'esprit, et manifester une grande audace. Or, l'audace en la matière viendra probablement moins des figures dont la récurrence risque de confiner au procédé, que des tropes, et donc des images, dont la créativité semble illimitée. C'est pourquoi Fronton recommande à Marc d'oser l'inventivité préconisée par les poètes,

*Sit sane audax orator, ut Ennius postulat ; sed a significando quod volt eloqui nusquam digrediatur*³⁸.

Cette audace poétique doit se garder de sacrifier le sens. Car si les tropes, essentiellement la comparaison et la métaphore, consistent l'une et l'autre à créer une ressemblance par rapprochement, entre deux termes ou deux réalités³⁹, leur naturel et leur cohérence restent de mise. Si le corpus frontonien regorge d'images, leur terminologie est très peu soulignée. Pour métaphore, l'orateur utilise une fois le grec *metaphora*⁴⁰, et donne avec « l'égoût » (*cloaca*) l'exemple d'une métaphore *in absentia*, en exprimant plusieurs solutions pour le comparé disparu : « un corps où ni le sang n'a de vigueur, ni l'eau de pureté, ni la sève de coulant, mais où tout est corrompu, comme dans un marais ». Une seconde fois, il se sert du latin *translatio*⁴¹, à propos de la « chaleur suspendue dans les manches des Parthes », métaphore *in praesentia* employée par Marc, où la ressemblance est renforcée par la disparition du terme de comparaison (les *Parthes* sont figés dans leurs vêtements, *comme* si la chaleur les y suspendait) ; Fronton juge justement cette image incohérente non par rapport au discours, mais en elle-même, puisque les manches devraient favoriser l'évacuation de la chaleur et non sa suspension. Quant aux comparaisons, ordinairement introduites par des mots comparatifs, elles forment la grande majorité des images du corpus, mais Fronton ne conserve, parmi leurs dénominations⁴², que le terme technique d'*imago*, interchangeable avec celui d'*εἰκὼν* (*eikôn*).

³⁸ *Ad Marc.* IV, 3, 7 : « Qu'un orateur soit vraiment audacieux, comme Ennius l'exige, mais qu'il ne s'éloigne en aucune occasion de l'essence de ce qu'il veut dire » [Trad. P. Fleury].

³⁹ Cf Aristote, *Rhétorique*, III, 1406b et Armissen-Marchetti (M.), *Sapientiae facies*, p.21-28.

⁴⁰ *Ad amic.*, I, 11, à Velius Rufus Senex: *In figuris verborum est tropus metaphora* - « Parmi les figures de mots, la métaphore est un trope. »

⁴¹ *Ad Marc.* IV, 3, 7

⁴² Il en existait traditionnellement quatre dans la rhétorique latine: *similitudo* (« analogie »), *collatio* (« fusion »), *imago* (« image », « représentation figurée ») et *parabolè* (« comparaison didactique et explicative »). Cf Armissen-Marchetti (M.), *Opus* et pages cités.

Le premier sens d'εἰκών étant le « tableau », le travail de l'image est d'abord pictural. « Quand tu écriras ton image, dit Fronton, fais comme si tu peignais⁴³ » A première vue, il lui confère une valeur ornementale et poétique plutôt que didactique⁴⁴,

Iam primum quidem illud scis, εἰκόνα ei rei adsumi, ut aut ornet quid aut deturpet aut aequiparet aut deminuat, aut ampliet aut ex minus credibili credibile efficiat⁴⁵.

En épousant la trajectoire du discours, en suivant tous ses soubresauts, l'image permettra à l'auditeur de mieux se représenter les choses, avec vraisemblance et donc de mieux adhérer au propos. Elle réussira à articuler ce que la pensée peut atteindre de sublime, là où les mots trop galvaudés n'y parviennent plus. Face aux doutes que Marc exprime à l'égard d'une rhétorique trop factice, car véhiculant des discours « détournés, déguisés, tourmentés et nullement appropriés à l'amitié sincère⁴⁶ », Fronton renchérit à nouveau par une défense de son art,

*At ego sine istis **artibus** omnem orationem absurdam et agrestem et incognitam, denique inertem atque inutilem puto⁴⁷.*

L'art est le seul fer de lance de la capture du sens, et sans lui, il n'est finalement rien de dicible, sans lui tout reste extraordinairement grossier (*agrestem*) et abscons (*absurdam*). Les philosophes, répète-t-il, n'usent pas moins de ces « artifices » (*artificia*) que les orateurs⁴⁸. Il s'agit donc à présent d'analyser les images non plus dans leur rapport au discours, mais dans leur processus d'élaboration et de réflexion.

Brève poétique des images frontoniennes

⁴³ *Ad Marc.* III, 8, 2. De même, dans *Ad Marc.* II, 3, 8, Fronton prend une image qu'il dit d'autant plus légitime d'appeler *eikôn* puisqu'elle met en scène un peintre peignant, à savoir Protogénès qui mit onze ans pour réaliser l'Ialysos.

⁴⁴ De même Arist., *Rhét.* II, 1393 a 30, la *parabolè* ayant chez lui une valeur didactique

⁴⁵ *Ad Marc.* III, 8, 2 : « Tout d'abord, tu sais certes qu'une image est ajoutée à cette fin : orner quelque chose, flétrir, mettre au même niveau, amoindrir, rehausser ou rendre vraisemblable ce qui l'était peu. » [Trad. P. Fleury].

⁴⁶ *Ad Marc.* III, 16, 1 : *Haec sunt [...] obliqua et insincera et anxia et verae amicitiae minime adcommodata.*

⁴⁷ *Ibid.* : « Pour ma part, je crois que, sans ces qualités de l'art, tout discours devient absurde, grossier, anonyme et, finalement, infécond et inutile. » [Trad. P. Fleury, sauf italiques pour *sine artibus*].

⁴⁸ *Ad Marc.* III, 16, 1 : *Neque magis oratoribus arbitror necessaria eiusmodi artificia quam philosophis.* « Je ne crois pas que ce genre d'artifices soit plus nécessaire aux orateurs qu'aux philosophes. » [Trad. P. Fleury]. L'exemple d'un Socrate orateur vient à la fin de cette lettre.

Fronton n'expose son « art des images » que par bribes. L'exercice le plus original qu'il propose à son élève Marc, et dont les manuels de *progymnasmata* ne parlent pas, c'est la construction et le développement d'une image sur un thème déterminé, exercice que le futur auteur des *Pensées* s'appliquera régulièrement comme outil d'investigation. L'originalité de cet enseignement réside dans le fait que la création d'images précède la narration des faits et la conception de l'argumentation. L'ordre naturel préconisé par les manuels de rhétorique est donc inversé. L'élève se voit proposer pour sujet une image, et doit lui trouver une application, un support que l'image viendra illustrer. Nous pouvons qualifier cette méthode de poétique, du fait que son origine est empirique et qu'elle vient exemplifier une situation concrète. Avant d'en expliquer les enjeux conceptuels, évoquons les qualités que Fronton veut faire surgir chez son élève grâce à cette méthode. D'emblée, le processus analytique la poétique de l'image pourrait sembler plus simple qu'une approche synthétique et intellectuelle qui toise son sujet. Or, il n'en est rien, qui plus est chez un individu réfléchi comme l'est Marc, lequel, de son propre aveu, finit par se décourager de mener à terme (*persequendo*) ces images :

εἰκόνας decem ferme expediti. Nona te socium et optionem mihi sumo : nam minus secunda fuit in persequendo mihi. Est autem quod in insula Aenaria intus lacus est : in eo lacu alia insula, et eo quoque inhabitatur. Ἐνθε μὴν δ' εἰκόνα ποιοῦμεν⁴⁹.

Dans sa réponse, Fronton propose un « corrigé », qu'il développe autour de l'île d'Aenaria, mais ce qu'il indique d'emblée, c'est le foyer dans lequel l'image pourra s'ancrer :

Imaginem quam te quaerere ais meque tibi socium ad quaerendum et optionem sumis, num moleste feres, si **in tuo atque in tui patris sinu** id futurum quaeram ?⁵⁰

Ce foyer, c'est le domaine de l'intime, de l'affectif, du psychologique : dans le cœur de l'individu et dans ses relations familiales. Fronton explicite l'image par un inventaire rigoureux de comparaisons : de même que l'île d'Aenaria⁵¹ ne bénéficie que d'avantages par sa situation, son climat, ses habitants, et ne connaît ni les assauts des tempêtes ni les pirates, de même

⁴⁹ *Marc. ad Front.* III, 7 : « j'ai achevé presque dix images ; quant à la neuvième, je te réclame pour mon associé et mon option ; car j'ai été moins heureux pour mener à terme celle-là. En voici le sujet : Au milieu de l'île Aenaria est un lac, et dans ce lac une autre île, laquelle est aussi habitée ; tirons de là une image. » [Trad. A. Cassan ; sauf italiques].

⁵⁰ *Ad Marc.* III, 8, 1 : « Quant à l'image que tu me dis chercher et dans la quête de laquelle tu me veux ton associé et ton auxiliaire, supporterais-tu mal que j'en cherche la réalisation dans ton cœur et celui de ton père ? » [Trad. P. Fleury].

⁵¹ Ischia, dans la mer Tyrrhénienne, au nord de Naples.

Antonin, empereur et père adoptif de Marc, supporte avec patience les peines et les difficultés de l'Empire romain. Façon de dire que Marc jouit, grâce à cette protection, d'une situation privilégiée au cœur du palais impérial comme s'il était au cœur de l'île. Fronton ajoute que Marc peut « faire usage de cette image de multiples manières lorsqu'[il] rend hommage à son père », lors de discours publics, domaine où il doit se montrer fécond. L'exercice trouve donc une application directe. Et plus l'image aura été soumise à une réflexion personnelle, à une caution intime, plus elle semblera forte et convaincante. Fronton précise que les traits distinctifs (*insignia*) de cette image peuvent être relevés en vertu de plusieurs modalités assez complexes permettant d'en tirer des arguments différents, dont il attribue le relevé à Théodoros de Gadara⁵². Façon de rappeler qu'il faut toujours observer la cohérence de l'image, que celle d'Aenaria pouvait en somme recevoir une autre visée argumentative, mais que la modalité retenue, celle de « circonstances accidentelles », assure « une ressemblance avec la sécurité [ressentie sur l'île] et avec la jouissance [de se sentir protégé par son père]⁵³ ». Or, assure Fronton, il n'y a pas d'autre image qui ne puisse satisfaire Marc que celle qui concerne son père, parce ce dernier lui est très cher. L'image semble donc d'autant plus efficace qu'elle possède un prolongement affectif qui lui donne une assise de sincérité et de franchise.

Dans une autre lettre, adressée en grec à Domitia Lucilla, la mère de Marc, Fronton s'excuse d'un retard de correspondance, et s'essaie à une succession d'images qui ne le satisfont pas, jusqu'à parvenir à celle qui possède les qualités de la bonne image. Il revient notamment sur ce caractère « humain » qui favorise son caractère persuasif :

Τίς ἂν οὖν εἰκὼν εὐρεθείη πιθανή; μάλιστα μὲν ἀνθρωπίνη, ἄμεινον δὲ, εἰ καὶ μουσική. εἰ δ' αὖ καὶ φιλίας ἢ ἔρωτος αὐτῇ μετεῖη, μᾶλλον ἂν ἔτι ἡ εἰκὼν εἰσὶκοί⁵⁴.

Par image « humaine » (*anthrôpinè*), Fronton n'entend plus seulement la donnée psychologique qui infère chez celui qui construit l'image, mais bien le rayonnement de l'image capable de toucher une humanité en général, qui partage des valeurs, une conscience et un ressenti communs. Dans la mesure du possible ce caractère « humain » doit être élevé à un degré plus élevé, « artistique » (*mousikè*), c'est-à-dire en conformité avec l'art des Muses, et

⁵² Professeur de rhétorique de Tibère, dont l'influence sur la rhétorique de son temps fut notable. Quintilien le cite souvent. Ses catégories d'arguments, énoncés ici par Fronton, et que Marc se doit de connaître par cœur, ne semblent pas avoir été très différentes des divisions traditionnelles des écoles de rhétorique.

⁵³ *Ad Marc.* III, 8, 2, citation en grec : τὸ ὅμοιον τῆς ἀσφαλείας καὶ τῆς ἀπολαύσεως.

⁵⁴ *Ad Marc.* II, 3, 3 : « Quelle image serait donc trouvée persuasive ? Celle qui est la plus humaine, et cela est mieux encore si elle est *artistique*. Ensuite, si elle participe de l'amitié et de l'amour, l'image sera encore plus ressemblante. » [Trad. P. Fleury, sauf italiques].

donc épuré de sentiments bas ou sauvages. Or, les premières images que trouve Fronton ne répondent pas à ces critères. Voulant justifier auprès de la mère de César, qu'il ne lui ait pas écrit plus tôt, il explique que la rédaction d'un discours – un éloge de l'empereur Antonin – occupe toutes ses pensées, et qu'il ne regarde, selon son habitude, que dans cette seule direction. Il excuse son incapacité en se comparant à la hyène (ύάίνα) qui ne plie la tête d'aucun côté, mais la garde droite pour mieux fixer son but. Il appuie cette image d'une seconde, celle des serpents petits javelots (ὄφεις ἀκόντια), puis d'une troisième, celle des lances et des flèches (δόρατα καὶ τόξα), et toutes ont globalement le même sens : celui de toucher sa cible sans dévier ni ondoyer. Or, ces images ne sont pas bonnes, car deux sont « sauvages et féroces » (ἀγρίας καὶ θηριώδεις - celles de la hyène et des serpents), et la troisième est « inhumaine et rustre » (ἀπάνθρωπον καὶ ἄμουσον). Ce dernier jugement déclasse l'image pour les qualités exactement inverses à celles qu'elle devrait posséder, à savoir : humanité et art. Puis Fronton élude à nouveau deux nouvelles images insatisfaisantes⁵⁵, avant d'en arriver à l'image mythique d'Orphée quittant les Enfers⁵⁶. Or, bien qu'artistique, il la décrète à son tour non convaincante (ἀπίθανος). La raison lui en semble si évidente qu'il ne la fournit pas. C'est que cette image présente une double invraisemblance : Orphée, certes, est le maître incontesté du μουσικόν, de cet art des Muses civilisateur que Fronton met ailleurs⁵⁷ en scène, comme si Orphée était le père non seulement des poètes mais aussi des orateurs. Comment imaginer dès lors qu'il ait pu échouer, même si, au sens strict, ce n'est pas son art qui a échoué, capable qu'il a été de séduire les dieux d'en bas, mais sa confiance d'homme ? Car si le mouvement droit d'Orphée est interrompu, c'est par défaut d'amitié (φιλία) à l'égard des dieux ou par excès d'amour (ἔρωος) pour Eurydice qu'il veut regarder sans attendre. L'image échoue donc sur les deux plans : et culturel et affectif. On peut s'étonner de ces tâtonnements, mais ils montrent que les images n'ont rien de mécanique, sorties d'une « banque d'images » et qu'elles sont bien le fruit d'un mûrissement réfléchi et quelque peu aléatoire. Fronton explique que :

τέχνωσις τῶν εἰκόνων ἐπεισεῖ καὶ ἐπιφύεται⁵⁸.

⁵⁵ *Ad Marc.* II, 3, 2 : celui du vent favorable (οὔριος) qui pousse le navire en ligne droite, image qualifiée de trop « forcée » (βιαία) ; celui de la ligne droite (γραμμή) qui, comme les traits plus haut, est sans âme mais aussi sans corps (ἄψυχον καὶ ἀσώματον).

⁵⁶ *Ad Marc.* II, 3, 3 : εἰ δὲ κατ' εὐθὴ ἐβλεπέεν τε καὶ ἐβάδιζεν, οὐκ ἂν ὄμωξεν – « Si [Orphée] avait regardé en ligne droite, et s'il avait suivi sa route, il n'aurait pas pleuré. » [Trad. P. Fleury]

⁵⁷ *Ad Marc.* IV, 1, 1 : « Cette fable montre certainement, lorsqu'on l'interprète convenablement, qu'il avait été un homme remarquable par son esprit et exceptionnel par son éloquence. » [Trad. P. Fleury]

⁵⁸ *Ad Marc.* II, 3, 4, la traduction de P. Fleury, que nous ne suivons pas ici, dit : « La formation d'images s'infiltré et naît par la suite. »

« La fabrication des images coule par-dessus et croît par-dessus. » Il veut dire que, selon le principe de l'*ornatio*, l'inspiration doit chercher ce qui s'adapte le mieux au discours et qui deviendra sa marque de fabrique comme le font les personnes qui ajoutent sur une coupe peinte le nom de leur bien-aimé⁵⁹. Mais en même temps, l'image doit garder un caractère d'universalité pour permettre à celui qui la découvre d'y confronter son expérience et de se sentir suffisamment impliqué par elle. Cet usage rappelle le rôle, chez Aristote, des preuves pathétique et éthique, qui ne se confondent pas avec l'argumentation du discours, mais viennent plutôt le renforcer⁶⁰. Le ressort principal de l'image est de susciter des sentiments élevés de solidarité humaine, conformément à la représentation de l'homme de bien, encore vivace au II^eS. Dans cet état d'esprit, on vérifiera que Fronton et ses correspondants ne sont jamais avares de témoignages affectifs forts. Finalement, l'image qui semble le mieux satisfaire l'orateur, et qui vient clore ses essais précédents, est celle du peintre Protogénès, qui mit onze ans à réaliser le portrait du héros rhodien Ialysos. Elle justifie la situation de Fronton (tout entier absorbé par sa réalisation d'un chef-d'œuvre) ; elle relève du domaine humain et artistique ; son moteur affectif réside dans l'admiration que l'on doit aux grands hommes.

S'il fallait ainsi réaliser une typologie des images frontoniennes, ces deux critères - éthique et affectif - seraient des plus déterminants. Mais leur facture ne le serait pas moins. Nous indiquerons ici brièvement trois types d'images dont les caractéristiques sont probantes. Il s'agit des images brèves, des images réflexives, et des images-mythes.

Les *images brèves* sont allusives et rapides. Ainsi, parlant des mots, Fronton fait surgir tout à coup la métaphore de la mine : « certains assurément forcent ces mots avec un levier et une masse comme des roches, tandis que d'autres les extirpent à l'aide d'un maillet comme des pierres précieuses⁶¹. » De telles images se dispensent de commentaires, car elles prolongent naturellement l'argumentation. Elles sont suffisamment nettes, souvent militantes, pour marquer les esprits, comme cette métaphore cinglante visant Sénèque : « on trouve même des pièces d'argent dans les égouts : devons-nous pour cela en payer le drainage ?⁶² ». La trompette pour désigner les grands orateurs, ou les métaphores de la chasse en font spontanément partie.

Les *images réflexives* sont pour leur part davantage développées et bénéficient d'une explication sur les comparés avant ou après l'image. L'île d'Aenaria, le peintre Protogénès, le

⁵⁹ *Ad Marc.* II, 3, 4 : ὥσπερ οἱ ἔρασταὶ τοὺς φιλάτουσ ὀνομάζουσιν ἐπὶ πάσῃ κύλκι.

⁶⁰ Sur la preuve pathétique du discours, *Rhét.* II, 1388 b. Aristote distingue trois types de preuves : logique (enthymèmes), éthique et pathétique (passions), en précisant que ces deux dernières n'ont pas un caractère démonstratif, et qu'il faut les manipuler avec prudence, en connaissance de son auditoire et de ce que l'on veut susciter chez lui (*Rhét.* II, 1378 a).

⁶¹ *Ad Marc.* IV, 3, 6

⁶² *De oration.*, 3

portefaix transférant le poids sur une autre épaule (*infra*), appartiennent à cette catégorie. Dans la comparaison suivante, Fronton ajoute, dans le second terme, une citation homérique qui prolonge et anoblit encore l'image : « de même que les parents, lorsqu'ils distinguent sur la figure de leurs enfants les traits de leur propre visage, lorsque je remarque dans vos discours l'empreinte de mon école, *Lêtô se réjouit en son cœur*⁶³ » ; ainsi à la satisfaction parentale s'ajoute une fierté divine. Ces images sont les plus investigatrices de la conscience, et c'est sur elles que nous reviendrons dans la troisième partie.

Enfin les *images-mythes* s'organisent en récit et visent à exemplifier une idée ou une situation en lui conférant un statut mythique. Les termes du mythe sont d'ordinaire légèrement déplacés par rapport au récit originel afin de l'orienter vers une conclusion nouvelle : par exemple, dans la « fable » d'Orphée, l'éloquence prend la place de la poésie afin de montrer son pouvoir civilisateur⁶⁴. Ou bien, les termes sont complètement inventés et suivis d'une morale, ce qui confère alors à ces images un véritable statut de fable : ainsi celle de la vigne et de l'yeuse, que Fronton dit composée par son maître Denys le Rhéteur, ridiculise-t-elle les médiocres contempteurs de l'éloquence, en montrant que la vigne [= l'éloquence] est souple et féconde, tandis que l'yeuse [= la philosophie] est stérile et rugueuse⁶⁵...

D'après les exemples étudiés, on constate que les images occupent principalement deux fonctions : compréhensives d'abord, elles s'adressent à la conscience individuelle, cherchant à lui plaire, à l'instruire, à guider sa recherche (c'est le cas des images réflexives) ; combattives ensuite, elles exposent une apologie de la rhétorique ou organisent sa défense contre ses détracteurs (c'est le cas des images brèves et des images-mythes). Les images réflexives sont néanmoins celles qui s'apparentent le plus à la traduction d'une pensée en train de s'élaborer et de saisir l'univers qui l'entoure. Ce sont de véritables instruments de la pensée littéraire. Nous terminerons donc cette étude en montrant quels rapports ces images entretiennent avec la philosophie.

Philosophie et pensée littéraire

Trois fois, Fronton dit devoir sa formation à son maître et parent Athénodote :

⁶³ *Ad Ant. Imper.* I, 2, 2. La citation concernant Lêtô vient d'*Od.* VI, 106.

⁶⁴ *Ad Marc.* IV, 1 ; ce procédé était déjà employé dans la Première Sophistique : voir par ex. dans Plat., *Prot.* comment Protagoras modifie les termes du mythe hésiodique de Prométhée.

⁶⁵ *De eloq.* V, 4-5.

*Ego, qui a meo magistro et parente Athenodoto ad exempla et imagines quasdam rerum, quas ille εἰκόνας appellabat, apte animo comprehendundas adcommo-dandasque mediocriter institutus sum*⁶⁶.

De cet Athénodote, nous ne savons presque rien, sinon qu'il fut un philosophe stoïcien, lui-même élève de Musonius⁶⁷, et que Fronton voue à son professeur, et à ses émules, une grande admiration parce que

*Nonne summa facundia praediti neque minus sapientiae quam eloquentiae gloria incluti existiterunt ?*⁶⁸.

Ce furent idéalement des philosophes autant que des orateurs, et les premiers représentants d'une pensée littéraire. La dichotomie platonicienne des *res* contre les *verba* ne trouva plus place chez eux. Rêve ou réalité de la part de Fronton ? Il faut reconnaître que les Stoïciens donnèrent à la rhétorique un statut très nouveau : ils furent en effet les premiers à l'intégrer dans le corps même de la philosophie, en lui donnant sa place dans leur Logique aux côtés de la dialectique. L'éloquence ne fut donc plus seulement pour eux un « art » mais aussi une « science », la *bene dicendi scientia*⁶⁹. A l'appui de cette connaissance, le Portique effectua dès sa fondation un travail considérable sur le sens allégorique des mots⁷⁰, leur étymologie et leurs sonorités, ou bien encore sur la formation du vocabulaire. Pour Cléanthe ou pour Chrysippe, seule l'étude attentive des noms, notamment divins, devait permettre d'appréhender la nature de ceux qui les portaient⁷¹. Cette conception cratyléenne du mot comme porteur de l'essence

⁶⁶ *Ad Marc.* IV, 12, 2 : « Pour ma part, j'ai seulement été, de façon à peu près valable, préparé par mon maître et parent Athénodote, à saisir de manière appropriée et à adapter les exemples et certaines images [des choses], qu'il appelait *eikônes*. » [Trad. P. Fleury, sauf crochets].

⁶⁷ Athénodote est cité comme « philosophe » dans *Ad Marc.* II, 1, 3. Dans le *De eloquentia*, I, 4, Fronton le dit, au milieu d'autres philosophes (Euphratès, Dion, Timocratès) élève de C. Musonius Rufus, lequel exerça sous Néron et Vespasien. Le passage mutilé du *De eloq.* II, 4 fait peut-être encore référence à l'enseignement d'Athénodote.

⁶⁸ *De eloq.*, I, 4 : « N'est-ce pas en étant dotés d'une très grande facilité de parole et célèbres non moins pour leur sagesse que pour leur éloquence qu'ils se distinguèrent ? » [Trad. P. Fleury].

⁶⁹ Cic., *De Or.* I, 83 ; Quint., *Inst. or.* II, 15, 34. A propos de la rhétorique stoïcienne : Cic., *Fin.* II, 17 ; *Acad.* II, 47, 145 ; Quint., *Inst. or.* II, 20, 7.

⁷⁰ Zénon de Citium, le fondateur de l'École, aurait par exemple rédigé cinq livres de *Problèmes homériques* (*SVF* I n°41 = DL VII 4) montrant qu'Homère parle tantôt selon l'opinion, à la portée de tous, tantôt selon la vérité, connue d'un petit nombre.

⁷¹ Ainsi Cléanthe justifie le surnom de Dionysos donné au soleil par le verbe *diamisai*, proche selon lui par ses sonorités, parce que, dans sa course quotidienne, d'où résultent le jour et la nuit, le soleil « parcourt complètement » le cercle du ciel (Macr., *Sat.* I, 17, 31-36)

des choses, produisit aussi un certain nombre de thèses tirées par les cheveux, et fut sévèrement critiquée par le néoplatonisme.

Quant à la méthode de conception des images, dont parle Fronton ci-dessus, elle aurait eu pour finalité de se vouloir là aussi au plus près des choses. Son originalité consistait dans le fait de « saisir » (*comprehendendas*) des images à partir du réel afin de les « adapter » (*accommodandas*) fidèlement au discours, ce transport scrupuleux dans le langage garantissant leur authenticité. Pour les Stoïciens, le processus de connaissance n'est envisageable qu'à partir d'une « prise » rigoureusement exacte du réel. A cet effet, la représentation (*φαντασία*) des choses, qui est transmise par la sensation à la partie rationnelle de l'âme (*ἡγεμονικόν*), n'est acceptée par cette dernière qu'à la condition que son adéquation à la réalité soit fermement vérifiée : dès lors, elle devient représentation compréhensive (*φαντασία καταληπτική*⁷²), c'est-à-dire que cette bonne prise du réel, premier degré de la science, lui est assurée. Le critère de vérité stoïcien s'établit donc dans un lien correct aux choses qui, pour leur part, sont toujours vraies. L'image que l'esprit se forge d'un objet doit, en tout logique, reposer sur un substrat de cet objet, que les Stoïciens nomment *phantaston* (le « représenté », ou l'« imaginé ») ; elle n'a rien à voir avec la production pure et simple d'une image mentale (*phantasma*) qu'ils réputent fautive, car née d'un dérèglement à vide de l'esprit, sans référent d'objet⁷³. Au contraire l'*eikôn* est un pont vers les choses car l'esprit humain a besoin de se les « représenter » (*eikazo*).

L'enseignement d'Athénodote permet à Fronton d'opposer son propre savoir rhétorique au savoir philosophique revendiqué par Marc. La philosophie, dit Fronton, requiert une instruction et un savoir plus importants (*amplius*) dans le domaine de la nature et des sens humains (*de natura et sensibus hominum*), ce qui vise globalement les divisions de la Physique et de l'Éthique. Fronton, lui, prétend avoir reçu une formation plus modeste (*mediocriter*) consistant à réfléchir par images en s'emparant des choses. L'art des images ne peut proposer, dit-il, que des « *imagines rerum* », « des images restituant les choses », là où le philosophe veut donner une « *rei ratio* », « une explication de la chose ». C'est une « monstration » opposée à une démonstration. Fronton veut-il rabaisser son art parce qu'il n'aurait qu'une fonction illustrative et ne pourrait remonter aux causes ? La suite de la lettre prouve que non.

De même que le *phantaston* (l'« imaginé ») donne de la consistance à la représentation cataleptique, de même l'image, par son caractère sensible, vient matérialiser ce que les mouvements de l'âme ont de trop fugitifs et de difficilement analysables. Les images permettent

⁷² Imbert (C), « Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien », in J. Brunshwig, *Les Stoïciens et leur logique*, Vrin, Paris (1978)

⁷³ Aetius, IV, 12, 1-5. Armissen-Marchetti (M.), *Sapientiae facies*, p. 29-36.

donc au « sujet » de comprendre à rebours sa situation propre, de même que sa situation aux autres êtres et au monde. Elles ont donc plus qu'un caractère simplement pédagogique en ce qu'elles permettent une véritable prise de conscience. Fronton le montre : il a cru, en raison d'une tournure du début de sa lettre, que Marc, était gravement malade, et il en a été bouleversé ; or, il s'agissait en fait non pas du prince, mais de sa fille Faustine ; l'orateur veut comprendre pourquoi ce second danger l'a soulagé du premier, alors qu'en soi il n'est guère mieux. L'image qu'il trouve pour se justifier est celle du portefaix : quand il porte une charge lourde à son épaule, le transfert sur l'autre épaule lui donne momentanément l'impression que le poids a diminué, mais il n'en est rien. Ce que l'image propose de garder en regard, c'est la durée d'un état provisoire, c'est sa manifestation physique qui seule marquera la mémoire. Car un simple constat du fait (« serait-ce parce que les dangers qui parviennent les premiers aux oreilles semblent les plus graves ? ») ne fournirait pas d'« explication » et finirait par s'estomper. La mise en image de la peine, sous forme d'un lourd fardeau, que l'on tente de répartir, pour moins souffrir, sera d'un réalisme plus dense, plus concret, et permettra de revenir au besoin sur l'impression causée.

Ce mode de pensée littéraire, particulièrement poétique, paraît très étranger à la tentative moderne de rationaliser les mouvements psychiques, mais il n'est pas moins pertinent dans sa volonté de placer l'individu devant la perception de ses élans profonds. On pourra trouver ce « savoir » de l'*imago rerum* superficiel et limité, il a toutefois le mérite de ne pas fuir les choses, de s'en tenir à elles, et de poser un socle commun, tout relatif soit-il. De son côté, la philosophie, qui étend toujours plus en avant son étonnement et son questionnement, peut sembler un vaste champ spéculatif sans fin. Pour ne pas donner l'impression de ressasser les mêmes questions et de tourner à vide, elle ne doit donc pas s'affranchir du souci des mots et des images. Si la rhétorique se doit de penser, la philosophie se doit de savoir écrire. Fronton n'est donc pas hostile aux philosophes, réaffirmons-le, il est hostile aux philosophes qui jargonent et déshonorent le style. Car,

*Proprium namque sapientis officium est recte eligere neque perperam uel postponere uel anteferre*⁷⁴.

C'est l'inexactitude des mots qui est insupportable. Celle de Polémon, plat orateur converti à la philosophie qu'il charge de dénominations spécieuses et hypocrites⁷⁵ : il n'est finalement

⁷⁴ *De eloq.*, II, 7 : « Car c'est la fonction propre du sage que de choisir correctement et de ne pas faussement surclasser ou déclasser les choses » [Trad. P. Fleury].

⁷⁵ *Ad Marc.*, II, 2, 4.

ni un bon sophiste, ni un vrai philosophe ! Plus étonnante est la charge très dure de Fronton à l'encontre de Sénèque, pourtant fin utilisateur des images. Il reconnaît qu'il « déborde de pensées », mais son défaut tient à ce que « jamais ses pensées ne soutiennent un galop fougueux, ni ne recherchent la majesté⁷⁶ » ; de même ne cherche-t-il pas de mots nouveaux, car il préfère forger des sarcasmes (*dictabolaria*) ou des brocards (*dicteria*). Tandis que Marc s'émerveille du style sénéquéen en le comparant à la catachanna, arbre sur lequel on a greffé des fruits de différentes espèces⁷⁷, Fronton se désole de cette « éloquence hybride⁷⁸ » qu'il serait préférable d'éradiquer complètement (*subvertendam radicitus*). Il ne s'attaque pas aux images de Sénèque, mais à son style composite et entrecoupé, qui lui donne cette concision abrupte, peu respectueuse de grandes périodes et de technicité. Il lui reproche encore de ne pas avoir suffisamment travaillé à la traduction latine des concepts majeurs, comme l'ont fait ses prédécesseurs, Sergius par exemple⁷⁹, et de pratiquer une forme d'esbroufe intellectuelle qui serait comparable à la pantomime : de tels auteurs n'ont, d'après cette image qu'une seule idée, qu'ils reproduisent mille fois, habillée d'une parure différente.

Mais le pire usage qui puisse être fait de la langue est celui des dialecticiens (*dialectici*), qui la réduisent à des formules et lui enlèvent ainsi toute chair. Ce qui leur importe est le caractère démonstratif des enthymèmes qui ne laissent transparaître que l'objet de la recherche et ils écartent tout ce qui leur apparaît être des fioritures du discours. Fronton, sans renier la démonstration, conjure Marc de ne pas se satisfaire du seul raisonnement,

*Quotiescumque ἀδοξότερον ἐνθύμημα animo conceperis, volvas illud tumet, diversis et variis
figurationibus verses temperesque et verbis splendidis excolas⁸⁰.*

Car renoncer aux figures, sous principe qu'elles occulteraient l'essentiel est parfaitement illusoire. Cela générerait des « mots entortillés et tordus comme une corde⁸¹ » qui, une fois leur gain de fonctionnalité exacerbé, donnerait lieu à un langage sec et non moins aporétique. Préférer la dialectique à l'éloquence, c'est préférer « bavarder plutôt que parler » (*loqui quam*

⁷⁶ *De oration.*, 2

⁷⁷ *Marc. ad Front.* II, 9, et aussi *Plin., H.N.*, XVII, 120.

⁷⁸ *De oration.*, 2

⁷⁹ *De oration.*, 3. *Quint.*, X, 1, 124 rend pareillement hommage à Sergius.

⁸⁰ *De eloq.* IV, 8. Conseil : « toutes les fois que tu auras conçu un raisonnement inattendu (*paradoxon enthymèma*), tourne-le en ton esprit, bouscule-le et combine-le avec des figures diverses et variées, et orne-le de mots éclatants. Car il existe un danger que ces pensées nouvelles et inattendues ne paraissent choquantes aux auditeurs, si elles ne sont pas ornées et construites. » [Trad. P. Fleury].

⁸¹ *De eloq.* II, 13

eloqui), « bredouiller plutôt que sonner la trompette » (*friguttire quam clangere*)⁸². Dès lors les dialecticiens ne sont pas seulement de mauvais stylisticiens, mais aussi de mauvais philosophes qui mentent à leurs élèves ! Comme leurs raisonnements consistent toujours en de nouvelles obscurités et complications, le disciple est dans une dépendance servile face à son maître, et impressionné, il se laisse enchaîner à des syllogismes qui n'ont qu'eux-mêmes pour fin⁸³.

Fronton invite donc Marc à se détourner de ces faux-semblants et à pratiquer une vraie philosophie, tenant compte de l'éloquence. Il l'exhorte à mieux considérer les paroles de Platon, de Xénophon, d'Antisthène, ou même de Chrysippe, qui ne s'est pas enfermé dans la dialectique, et a manié « presque toutes les armes oratoires » (*oratorum arma*)⁸⁴. A tout prendre la philosophie et la pensée littéraire peuvent donc, sans se confondre, vivre en toute intelligence.

En orateur soucieux de la pleine maîtrise de son art, Fronton revendique les procédés rhétoriques que l'éloquence a su perfectionner depuis ses origines jusqu'à la Seconde Sophistique. Le reproche d'artificialité que la philosophie lui a adressé ne tient pas si l'orateur garde en vue le principe de la *recta eloquentia* qui lui permet d'user à escient de toute la panoplie ornementale du discours. Ces ornements consistent dans le choix du mot approprié, le maniement des figures et des images. Bien conjugués à une pensée élevée, ils permettent de tendre au sublime, point le plus élevé du style, « trompette » de l'éloquence, auquel Fronton entend mener son élève Marc.

Par lui-même, l'art des images ne consiste pas seulement à embellir le discours, mais à préciser l'argumentation, à donner une prise à l'auditeur et au lecteur. Véritables fenêtres ouvertes sur le monde, les images s'appuient sur le substrat de l'expérience commune, et elles facilitent la compréhension soit de l'âme humaine, soit d'enjeux intellectuels (le plus souvent liés à la rhétorique). Le plus original de la démarche frontonienne réside dans le procédé de formation des images, qui opère une synthèse entre l'individu et le monde qui l'entoure. Cette méthode, qui offre ses résistances, se présente comme une pensée en acte qui nécessite de combiner et la recherche sur soi et les ressources de l'expression. Nous l'avons nommée pensée littéraire.

Cette pensée qui prétend capter et relater les choses grâce au style n'est pas opposée à la philosophie dans la mesure où elle ne se dispense pas d'un examen des mots et n'abandonne

⁸² *De eloq.* II, 13

⁸³ Sur ce point, *De eloq.* IV, 10

⁸⁴ *De eloq.* II, 14

pas toute idée de style. Cette attitude renverse la position initiale de la philosophie critique de la sophistique, car l'art du discours est désormais en mesure de dénoncer la « fausse » philosophie.

Franck COLLIN
Université d'Orléans-La Source

Bibliographie indicative

Aelius Theon, *Progymnasmata*, Texte traduit et commenté par Michel Patillon, Les Belles Lettres, Paris (1997)

Armissen-Marchetti (M.), *Sapientiae facies, Etude sur les images de Sénèque*, Les Belles Lettres, Paris (1989)

Armissen-Marchetti (M.), « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison, des origines à Quintilien », *BAGB*, p.333-344 (1990) & p. 19-44 (1991)

Demetrius, *Du Style*, Texte établi et traduit par Pierre Chiron, Les Belles Lettres, Paris (1993)

Desbordes (Fr.) : *La Rhétorique antique*, Hachette, Paris (1996)

Etudes de Littérature Ancienne 13 : *Skhèma/Figura, Formes et figures chez les Anciens*, Rhétorique, philosophie, littérature. Ed. E.N.S. Rue d'Ulm, Paris (2004)

Fleury (P.) : *Lectures de Fronton. Un rhéteur latin à l'époque de la Seconde Sophistique*. Les Belles Lettres, Paris (2006)

Fronton, *Correspondance*, Texte traduit et commenté par Pascale Fleury, Les Belles Lettres, Paris (2003)

Galand-Hallyn (P.), *Le Reflet des fleurs. Description et métalangue poétique d'Homère à la Renaissance*, Droz, Genève (1994)

Hout van den (M.), *A Commentary on the letters of M. Cornelius Fronto*, Brill, Leiden (1999)

Levy (C.) : *Les Philosophes hellénistiques*, Poche Références, Paris (1997)

Marache (R.) : *Mots nouveaux et archaïques chez Fronton et Aulu-Gelle*, Paris, P.U.F. (1951)

Mac Call (M.H.), *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Harvard University Press, Cambridge (1969)

Pernot (L.), *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Poche Références, Paris (2000)

Platon, *Phèdre*, Texte traduit et commenté par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* par J. Derrida, GF, Paris (1989)

Poignault (R.), « Fronton, lecteur de Salluste », in *Actes du Colloque Présence de Salluste (Tours 1997)*, p. 95-118, *Caesarodunum XXXbis* (1997)

Pseudo-Longin, *Du Sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Les Belles Lettres, Paris (1965)

Quignard (P.), *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, Paris (1995)

Ricoeur (P.), *La Métaphore vive*, Seuil, Paris (1975)

Schmitt (A.), *Das Bild als Stilmittel Frontos*, Diss. Munich, Salesian Offizin (1934).