



25 ●

Rationnel
et irrationnel
en philosophie
ancienne

kairos

Revue de la Faculté de Philosophie
de l'Université de Toulouse-Le Mirail

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre

Kairos est une revue semestrielle fondée par Jean-Marie Vaysse en 1990. Elle est publiée grâce à une subvention accordée par le Centre National du Livre. La revue sollicite des contributions inédites d'auteurs, quelle que soit leur orientation philosophique. Bien que la revue fonctionne sur le principe de numéros monographiques (liste à consulter en fin de volume), elle peut publier occasionnellement des contributions indépendantes. Les articles sont soumis au comité pour une évaluation. Ils ne doivent pas dépasser 12 000 mots, et doivent être envoyés au directeur de la revue en deux exemplaires, accompagnés de la disquette correspondante.

Directeur

Pierre Kerszberg
Département de Philosophie
Université de Toulouse-Le Mirail
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cedex 9

Comité scientifique international

Luc Brisson (CNRS, Paris)
Nicolas De Warren (Wellesley College, USA)
Alfredo Ferrarin (Ecole Normale Supérieure, Pise)
Jean Gayon (Université de Paris I)
Dimitri Ginev (Université de Sofia)
Annick Jaulin (Université de Paris I)
Alfred Métraux (Université de Heidelberg)
Claude Piché (Université de Montréal)

Comité de rédaction à l'Université de Toulouse

Franck Fischbach
Pierre Montebello
Danielle Montet
Létitia Mouze
Jean-Marie Vaysse

Thèmes pour les prochains numéros

Cosmologies (2005/2)

Dans le sillage de la phénoménologie (2006/1)

Spinoza et la philosophie de la vie (2006/2)

Prix de l'abonnement 2005 : Institution : 42 € - Particulier : 37 € - Étudiant : 30 €

Prix du numéro : 21 €

ISSN : 1148-9227

ISBN : 2-85816-800-8

© Presses Universitaires du Mirail, 2005

Université de Toulouse-Le Mirail
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9

Sommaire

Textes rassemblés par Létitia Mouze

Le rationnel et l'irrationnel dans l'Antiquité

Emmanuelle JOUËT-PASTRÉ

La sexualité dans les Lois de Platon ou l'échec
de la rationalité..... 7

Sophie KLIMIS

Le poète, le philosophe et les Muses : (auto)-création du
discours inspiré..... 21

Létitia MOUZE

Réflexions sur la rationalité dans les dialogues de Platon 61

Christophe ROGUE

La raison au bord de la folie : du dialogisme chez les
tragiques et chez Platon..... 83

Julien SERVOIS

La logique platonicienne et l'irrationnel selon Paul Natorp... 107

Cécile WARTELLE

La critique aristotélicienne d'une science universelle
déductive dans *Seconds Analytiques* I 32 : un texte
moins mineur qu'il n'y paraît..... 135

Maddalena BONELLI

Le pari d'Alexandre d'Aphrodise 183

Sylvain ROUX

Raison et bonheur selon Plotin : une lecture du traité 46
(I 4), 1-4..... 199

Frédérique ILDEFONSE

Notes sur la divination, le rationnel, l'irrationnel 227

Sophie VAN DER MEEREN

Rationale et rationabile dans le *De ordine* de saint Augustin.
Ou comment Augustin fait d'une distinction lexicale un
outil à la fois philosophique et pédagogique 235

Le poète, le philosophe et les Muses :
(auto)-création du discours inspiré¹

Sophie KLIMIS
(Université de Lausanne)

Introduction

La topique de l'inspiration va ici nous permettre d'aborder la question du rationnel et de l'irrationnel chez les Grecs sous l'angle d'une comparaison entre la construction du discours poétique dans le *Prologue* de la *Théogonie* d'Hésiode et la construction du discours philosophique dans le *Phèdre* de Platon². Dans un article remarquable, Marie-Christine Leclerc a en effet montré comment les différentes allusions aux Muses qui parsèment le dialogue platonicien déploient des jeux d'inter-textualité avec la poésie hésiodique³. Elle en déduit un rapport dialectique, au sens hégélien du terme, entre philosophie et

¹ Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche en cours sur le *Phèdre* de Platon. Il reprend et prolonge des analyses ayant fait l'objet de trois communications non publiées : « Le philosophe et les Muses : l'inspiration divine comme outil épistémologique dans le *Phèdre* de Platon », Colloque International « Oralité et écriture II: le monde des esprits », Université Libre de Bruxelles, 7-10 octobre 2002 ; « Création des Muses, création du sujet-poète dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode », Atelier Transdisciplinaire « Que veut dire créer ? », organisé par les Profs. C. Hart-Nibbrig, P. Gisel, R. Célis, J. Kaempfer, Université de Lausanne, 12 novembre 2003 ; « Figures de la médiation dans le *Phèdre* de Platon : le poète, l'initié, le devin et l'amant philosophe », dans le cadre du même atelier « Qu'est-ce qu'un médium ? », Lausanne, 27 octobre 2004.

² Cf. J.M. GHITTI, « Figures mythologiques : L'Hélicon et l'Olympe » et « Une parole atopique » in *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, 1998, pp. 86-90 et pp. 157-182, pour une analyse philosophique riche et stimulante du rapport entre le cadre topologique et le phénomène de l'inspiration, respectivement dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode et dans le *Phèdre* de Platon.

³ Cf. M.C. LECLERC, « Socrate aux pieds nus. Notes sur le préambule du *Phèdre* », *Revue de l'Histoire des Religions*, 200, 1983, pp. 355-384, et surtout pp. 372-384 pour la comparaison entre Platon et Hésiode.

poésie : « Socrate, construisant les mythes du *Phèdre* n'est plus le dépositaire d'un trésor de formules (...) mais d'une culture déployée devant lui, maîtrisée, où il puise librement de quoi créer, en rendant cet hommage au savoir oral, une poésie nouvelle qui, dépassant en les synthétisant les formes anciennes de la poésie et du savoir, les porte consciemment à un niveau supérieur »⁴. Dès lors, je voudrais ici tenter de prolonger ces analyses concernant les rapports ambigus de réappropriation et de transformation que le dialogue platonicien tisse avec la poésie d'Hésiode.

Tout d'abord, il faut rappeler que c'est à l'inspiration des divinités du lieu où ils se trouvent qu'Hésiode, dans le *Prologue* de sa *Théogonie*, et que Socrate, à plusieurs moments charnières du *Phèdre*, rapportent explicitement la construction du discours qu'ils sont en train d'énoncer⁵ :

« Commençons, pour chanter, par les Muses Héliconiennes, celles qui ont pour demeure la grande montagne divine de l'Hélicon (...) ce sont elles qui jadis, à Hésiode enseignèrent un beau chant, quand il était berger d'agneaux, au pied de l'Hélicon divin. » (*Hésiode, Théogonie*, v. 1-2 et 22-23).

« Socrate : Dis-moi mon cher Phèdre, n'es-tu pas du même avis que moi : je suis dans un état qui tient du divin. *Phèdre* : C'est tout-à-fait mon avis, Socrate, cela ne t'est pas habituel, un flux t'emporte. *Socrate* : Silence donc, écoute-moi. Car en réalité, ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'en étonne pas. » (*Platon, Phèdre*, 238c-d).

Dans les deux cas, c'est donc la configuration spatiale qui permet l'interaction du divin et de l'humain, *via* l'émergence d'une nouvelle forme de temporalité, fondatrice du discours :

Événement d'une rencontre avec les divinités qui transforme radicalement l'identité chez Hésiode : le berger *devient* poète. Moment d'un état inhabituel et transitoire chez Socrate, puisque le déroulement ultérieur du dialogue nous dévoilera que la possession par les Nymphes n'était qu'une étape dans l'approfondissement du devenir

dialectique : le philosophe *devient* philosophe en traversant plusieurs états de possession divine⁶.

Malgré cette distinction fondamentale quant à la *durée* de leur état poétique, le poète et le philosophe, que cela soit de façon permanente pour le premier ou transitoire pour le second, se disent tous deux simples intermédiaires. Cette relativisation de leur rôle va jusqu'à les conduire à se décrire comme réceptacles passifs, porte-voix d'une parole divine qui les dépasse. En ce sens, ce sont les divinités qui créent le devenir poétique, l'être-poète, et donc aussi le discours du poème.

Pourtant, le rapport de création s'inverse lorsque l'on passe du registre de l'énoncé à celui de l'énonciation⁷. En effet, c'est l'acte d'énonciation qui crée l'énoncé, puisque c'est l'incarnation de la parole divine dans une voix humaine qui la rend dicible. C'est donc l'incarnation de l'énonciateur dans un monde, « ici et maintenant », qui permet la manifestation du divin : le poète apparaît alors comme le créateur du discours et les divinités comme créées dans son discours. Et puisque le monde est spatial et temporel, c'est ultimement la scène spatio-temporelle qui rend possible l'énonciateur-poète, l'acte du poème et les divinités énoncées.

Or, il faut souligner que cette inversion des fonctions active et passive de « créateur » et de « créé », qui peut être décelée lorsqu'on passe du registre de l'énoncé à celui de l'énonciation, en reste au niveau de l'analyse du discours. On n'y tient pas encore compte du fait que le discours est exprimé dans un texte. Énoncé et énonciation sont ainsi le « ce que » et le « comment » (*ti et pōs legein* dirait Aristote) du discours *dit*. Il reste donc à analyser ce que le texte *fait* pour le dire. Ceci nécessite de prendre en considération le rythme du discours, entendu non pas comme métrique, mais, selon les termes

⁶ Socrate se décrit successivement sous l'influence de Dionysos (228b et 234d), des Muses (236 a) et des Nymphes (238d).

⁷ Cf. F. COSSUTTA, « La scène philosophique », *Éléments pour la lecture des textes philosophiques*, Paris, Bordas, 1989, pp. 11-28, qui développe de façon générale une approche féconde des textes philosophiques à partir de l'analyse du discours, comme l'ont souligné G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, n. 8 p. 17 : « sous une forme volontairement scolaire, Frédéric Cossutta a proposé une pédagogie du concept très intéressante ». Cette petite note tire tout son relief de la périodisation de la philosophie proposée par Deleuze et Guattari : « si les trois âges du concept sont l'encyclopédie, la pédagogie et la formation professionnelle commerciale, seul le second peut nous empêcher de tomber des sommets du premier dans le désastre absolu du troisième ».

⁴ *Ibid.*, p. 383.

⁵ Sauf mention explicite, la traduction de la *Théogonie* d'Hésiode est celle d'Annie BONNAFE, *Théogonie. La naissance des dieux*, Paris, Rivages poche, 1993, et la traduction du *Phèdre* de Platon, celle de Luc BRISSON, *Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes, Paris, GF, 1989.

d'Henri Meschonnic, comme « organisation du mouvement de la parole dans l'écriture »⁸. Pris en ce sens, le rythme est un faire du sujet, une organisation subjective du discours, qui permet de rendre l'oralité dans l'écrit⁹. Cette opération ne consiste pas à transcrire le langage parlé comme on pourrait le faire par l'entremise d'un enregistreur. Bien au contraire, il s'agit pour l'écrivain/écrivain d'inventer, en recourant à tous les moyens propres à la mise en écriture (ponctuation, innovations syntaxiques et sémantiques, jeux typographiques, etc.), le rendu de la voix (souffle, respiration, intonation, mélodie), des gestes, de la mimique du visage, de la posture du corps, des échanges de regards, des altérations de la peau (rougissements, etc.), bref, « de tout l'accompagnement du corps à l'énoncé proféré »¹⁰. En résumé, l'oralité est « ce qui syncrétise le corps dans le langage, la manière dont les vécus corporels s'inscrivent dans le texte »¹¹. C'est donc en fonction des trois registres de l'énoncé, de l'énonciation et du rythme qu'il va maintenant falloir examiner le

⁸ Cf. H. MESCHONNIC, *Les états de la Poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 56, pour une approche claire et synthétique de la pensée de l'auteur. Pour plus de détails, voir H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, où Meschonnic développe une théorie générale du rythme dans le prolongement des intuitions de E. BENVENISTE, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335, voir notamment p. 335: « à partir du *ruthmos*, configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on atteint le 'rythme', configuration des mouvements ordonnés dans la durée ».

⁹ Cf. H. MESCHONNIC, *Les états de la Poétique*, pp. 121-172, pour la définition de l'oralité et sa différenciation par rapport au parlé. Voir par exemple, p. 126 : « il y a donc des écritures orales, et des discours parlés sans oralité. Il y a les imitations du parlé qui sont aussi autre chose que l'oralité. Autant que le transcrit est autre chose que l'écrit ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹¹ *Ibid.*, p. 140. Voir aussi D. ANZIEU, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 172, où l'auteur aborde selon une perspective psychanalytique cette inscription des vécus corporels dans l'écriture, en la thématissant non pas en termes de « rythme » mais de « style » : « Qu'introduit de nouveau le passage du discours oral au discours écrit ? Le code et les messages qu'il génère restent à peu près les mêmes. Ce qui change est le style. Le style oral, utilisable entre personnes qui peuvent non seulement s'entendre mais généralement aussi se voir, dépend de facteurs infraverbaux et prélinguistiques (l'intonation, les mimiques, les postures et les gestes d'accompagnement) qui supposent la co-présence physique du narrateur et des écoutants. Avec l'écriture, qui permet la communication entre personnes absentes, naît la possibilité et la nécessité d'un style interne au message : le texte écrit, pour être correctement interprété, doit non seulement être composé d'énoncés selon le code langagier en vigueur, mais contenir des modalités de l'énonciation, qui sont des équivalents stylistiques de l'intonation et du geste, et qui précèdent l'intention-impérative, informative, ironique, ludique, emphatique, etc. - de l'émetteur du message ».

rapport tissé entre les Muses, le poète/le philosophe et le discours dans les textes de la *Théogonie* et du *Phèdre*.

Création des Muses, création du poète et auto-crédation du poème dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode

Dans le prologue de sa *Théogonie*, Hésiode, qui parle en son nom propre, raconte sa rencontre avec les Muses et son initiation par elles à la poésie. Comment interpréter cet épisode? Récit d'un rêve pour les uns, expérience réelle, parfois qualifiée de mystique pour d'autres, ou encore relation strictement littéraire, auquel cas il s'agirait d'une convention du genre, qui donne à celui qui parle le droit d'être entendu par la communauté¹². La ligne de partage se situerait donc entre une croyance individuelle fondée sur une rencontre « réelle », et une convention littéraire collective : attribuer l'origine de son inspiration aux divinités constitue une caractéristique propre de la poésie didactique, à laquelle Hésiode ne ferait que se soumettre. Pourtant, une lecture attentive permet de proposer une autre piste : « à Hésiode revient, dit-on, d'avoir donné leur nom aux Muses. Et on a montré que ces noms étaient véritablement une production du texte, que tous les mots qui, courant dans le proème, désignaient les qualités et les effets de leur chant, venaient s'organiser en une strophe où ils se transformaient en noms, faisant surgir des individualités »¹³. Nous sommes donc face à un cas de figure où c'est le mouvement interne du poème qui génère l'invention du nom des Muses, en cristallisant/unifiant des éléments éparpillés en cours de route. Le cas paradigmatique de l'invention du nom des Muses conduit donc à opérer un décentrement de perspective. Ce n'est pas à titre de médium neutre venant fixer une poésie chantée que le texte doit être envisagé. Pas plus que comme simple intermédiaire renvoyant à la « croyance » de l'auteur ou à celle de la société. Bien plutôt, il s'agit de considérer le texte comme *auto-crédateur*, générant de lui-même la signification à

¹² Cf. M.L. WEST, *Hesiod Theogony*, Oxford, 1966, pp. 158-161 et M.C. LECLERC, *La parole chez Hésiode. A la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, 1993, pp. 163-164, pour un état de la question des différentes interprétations de la rencontre/initiation. Voir aussi C. CALAME, « Énonciation : vérité ou convention littéraire ? L'inspiration des Muses dans la *Théogonie* », *Actes Sémiotiques. Documents du Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques EHESS-CNRS*, vol. IV, 1982, pp. 7-24.

¹³ Cf. M.C. LECLERC, « Socrate aux pieds nus », *op. cit.*, p. 375, qui renvoie à B. SNELL, « Die Welt der Götter bei Hesiod », *Hesiod*, Darmstadt, 1966, pp. 709-712. C'est moi qui souligne en italique.

accorder aux divinités qu'il met en scène, à mesure qu'il invente de lui-même le mouvement général de son développement. Examinons plus précisément comment le texte procède pour articuler énoncé et énonciation en fonction d'un rythme spécifique.

Premier commencement : l'arkhè du chanter : v. 1-21

« Commençons, pour chanter, par les Muses héliconiennes » (*Mousaôn Helikôniadôn arkhômeth' aeidein*).

Ce premier vers se prête à plusieurs lectures qu'il faut maintenir toutes ensemble pour entendre la dynamique de construction de son rythme. Le premier présupposé interprétatif qui découle de la prise en considération du rythme est ainsi de renoncer à la « décision du sens » : il n'y a pas une seule bonne lecture à retrouver en éliminant toutes les autres, mais la bonne lecture est de parvenir à rendre compte de la construction « polyphonique » du sens grâce à l'entrelacement des multiples lectures. En effet, la langue grecque est polysémique et ses constructions syntaxiques peuvent être ambiguës. Tous les poètes grecs jouent avec ces ressources du langage. La tâche de l'exégète est donc de mettre à jour ces jeux par lesquels les poètes réinventent sans cesse le langage.

Le nom *Mousaôn* au génitif est le premier mot du texte écrit et donc aussi la première parole du discours chanté de vive voix. Il peut s'interpréter de deux manières. La plus évidente est indiquée par West, lorsqu'il considère que « comme souvent, le tout premier mot indique le sujet du chanteur (singer's subject) (...) le génitif est gouverné par *arkhômetha* (...) qui le plus souvent signifie 'commencer sur' (to begin on) »¹⁴. Or, ce qui « commence sur les Muses », logiquement, c'est le chant. *Arkhometha* entendu comme « to begin on » n'est ainsi qu'un verbe-relais qui renvoie nécessairement à son complément (*aeidein*), le chanter envisagé du point de vue de son produit/résultat (le chanté). Si maintenant on complique en comprenant en même temps *arkhometha* comme signifiant « commencer à partir de » (*to begin from*)¹⁵, les Muses apparaissent aussi comme origine de l'activité de chanter. Ainsi, par son cas, sa fonction grammaticale et sa position dans la phrase, *Mousaôn* est un commencement radical, l'*arkhè* au double sens « d'origine » et de « principe » : à la fois du

¹⁴ Cf. M.L. WEST, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵ *Ibid.*

contenu du chant, de l'activité de chanter, mais aussi de l'écriture. Les Muses, nécessairement, à chanter pour chanter et pour écrire, puisqu'il faut bien commencer par un mot pour rédiger un texte. Or, selon la logique de la non-contradiction qui régit notre mode d'argumentation moderne, la condition de possibilité du discours ne peut pas être en même temps son objet, sous peine de régression à l'infini.

Pour résoudre cette apparente aporie, passons au second mot : *Helikôniadôn*. *Mousaôn Helikôniadôn*, « les Muses héliconiennes » donnent unanimement toutes les traductions. La première épithète qui vient qualifier les Muses concerne leur ancrage topologique : les Muses qui habitent sur la montagne de l'Hélicon. Voilà pour l'énoncé. Pourquoi, alors, le besoin de préciser au vers suivant, apparent pléonasme, que ce sont « celles qui ont pour demeure la grande montagne divine de l'Hélicon » ? Peut-être parce que l'aspect topologique, certes suggéré dans l'énoncé du premier vers, n'est pleinement développé que dans le second. Dans le premier, il faut entendre l'énonciation du groupe formé par le nom et son épithète à partir du sens littéral de l'Hélicon, « la montagne tortueuse », « la montagne qui fait des lacets » (de *hèlikè*, la spirale). Donc : *Mousaôn Helikôniadôn*, les Muses de la montagne spiralaire. Et l'épithète nous fait ainsi passer au registre de l'énonciation, anticipant la suite du poème : les vers 7 à 11 nous décrivent bien essentiellement le mouvement spiralaire de la marche des Muses depuis le sommet de l'Hélicon. Et c'est la dynamique de cette marche qui enclenche leur chant, puisque dans les vers 3 à 6, seule leur danse est mentionnée. A l'écoute du rythme, maintenant : « *Mousaôn Helikôniadôn* », les Muses qui vont être chantées selon la règle de la « ring composition », dans le développement d'un proème qui les prend pour origine et pour fin, incessamment, et pourtant en construisant par ces reprises une progression : la dynamique du poème est spiralaire et non pas simplement circulaire.

En rassemblant maintenant les trois registres de l'énoncé, de l'énonciation et du rythme, il est possible de proposer l'hypothèse suivante : le poème s'ouvre en se questionnant lui-même sur la possibilité de sa création à la fois en tant que texte et en tant que performance musicale. Pour répondre à cette question, le poème va la développer en la transposant sur un autre registre, narratif et mythologique : celui de la création du monde, des dieux et des

hommes. Plus précisément, la question sera celle de l'organisation du monde et des rapports complexes entre les dieux et les hommes. Pour tenir ensemble la question poétique de son auto-crédation et la question, que je pose ici comme étant politique, de l'organisation du monde, le poème va travailler à générer le plus souvent possible des interférences entre les plans discursif et corporel, dont la plus notable est la création d'une spatio-temporalité spécifique.

Afin de voir plus précisément de quoi il s'agit, passons à l'examen des vers 2 à 10, introduits par une relative (*ai*) explicative du premier vers. Envisagés du point de vue de ce qui est énoncé, ces vers constituent un micro-récit qui décrit les activités des Muses :

« celles qui ont pour demeure la grande montagne divine de l'Hélicon. Souvent, autour de la fontaine aux reflets de violette, de leurs pieds délicats, elles entrent en danse-comme autour de l'autel du fils de Cronos plein de force; souvent aussi, leur peau tendre baignée au Permesse, ou bien à la fontaine du cheval, ou à l'Olmée divin, au plus haut de l'Hélicon, elles ont formé leurs rondes-belles rondes de mon désir-et elles ont montré la vigueur de leurs pieds. C'est de là qu'elles s'élançaient, enveloppées de brume épaisse, pour cheminer dans la nuit, laissant s'élever leur voix si belle en hymnes (...) ».

Comme cela a été souligné par plusieurs commentateurs, cette description est fortement anthropomorphisée : le cadre topologique du récit est le sommet du mont Hélicon, lieu d'une géographie réelle et donc accessible aux humains¹⁶. La danse des Muses est modelée sur celle des mortels¹⁷, et l'accent est mis sur la description de leurs corps¹⁸, pris dans l'activité de la danse et dans celle du bain qui sont liées, en référence au bain rituel des jeunes filles grecques avant une danse sacrée¹⁹. Enfin, la mention de l'activité de chanter intervient pour la première fois en lien avec la mise en marche des Muses. La modalité de leur chant est l'hymne aux dieux. Pour finir, soulignons que l'activité des Muses est à ce stade décrite comme collective et indifférenciée. En ce qui concerne le contexte d'énonciation, on relèvera que le cadre spatio-temporel s'organise en une constellation sémantique qui associe l'obscurité (spatialité chromatique de la

fontaine), le voilement des Muses « enveloppées de brumes » (au moment charnière où elles vont quitter l'état passif de corps muets pour passer à l'activité de chanter en marchant), et la nuit (temporalité des Muses décrites dans l'activité de cheminer en chantant).

Envisageons maintenant ces vers par le biais de l'analyse du rythme. Il est frappant de constater que le texte renvoie implicitement à sa propre activité d'auto-élaboration discursive, là même où il décrit l'activité corporelle des Muses²⁰. Un certain nombre de mots doivent ainsi s'entendre en même temps sur un registre corporel et sur un registre discursif. Ainsi, l'évocation de l'activité de danser des « pieds délicats » des Muses « souvent, autour de la source aux reflets de violette ». Le sens exact de l'épithète « aux reflets de violette » (*ioeidea*) est problématique, la seule chose certaine étant qu'elle s'applique à la mer chez Homère²¹. Or, la langue homérique constitue pour Hésiode une langue de second niveau, qu'il se réapproprie pour composer son propre chant²². Dès lors, je propose de lire cette description comme l'évocation rythmique de la genèse du poème : la poésie d'Homère est la « source » langagière à laquelle les « pieds », entendus comme unités métriques du présent poème, vont puiser pour s'organiser. Homère est ainsi implicitement désigné par l'épithète caractéristique de sa poésie. De plus, cette épithète n'a pas été choisie au hasard : son association avec la mer accentue l'idée d'origine primordiale, et en plus, elle évoque une analogie entre l'art du poète et celui de la navigation. Le poète devra apprivoiser, capter la force dynamique de cette « mer » épique. Il n'est donc pas question de répétition mécanique des épithètes homériques, mais d'une réinvention dans la réappropriation. Ensuite, la danse en cercle des Muses évoque la composition annulaire du poème²³. Ainsi, l'ensemble formé par les

²⁰ Cf. J. SVENBRO, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque », pp. 215-232, qui propose beaucoup de pistes stimulantes pour penser l'analogie entre le corps et le poème, avec notamment une analyse de *Phèdre*, 264c-e.

²¹ Cf. M.L. WEST, *op. cit.*, p. 153.

²² Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, p. 16 : « l'usage fait par Hésiode de la langue épique est marqué par un nombre important d'innovations (...) aussi va-t-on trop loin quand on croit reconnaître dans le style formulaire et l'oralité qui l'accompagnerait la marque d'un déterminisme culturel contraignant, car ce supposé carcan n'a pas empêché Hésiode d'innover. En réalité, le stock de formules n'est rien d'autre qu'une langue, pour spécifique qu'elle soit, contraignante en ce qu'on ne la choisit pas, mais où l'on choisit de quoi faire un sens ».

²³ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, pp. 248-249.

¹⁶ Cf. M.C. LECLERC, *La parole chez Hésiode*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷ La danse en cercle est l'une des plus anciennes formes de la danse.

¹⁸ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹ Cf. M. L. WEST, *op. cit.*, p. 153.

vers 7-8, « au plus haut (*akrôtato*) de l'Hélicon, elles ont formé (*enepoièsanto*) leurs rondes (*khorous*)-belles rondes de mon désir (*kalous himeroentas*)-et elles ont montré la vigueur de leurs pieds (*eperrôsanto possi*) », peut s'entendre comme la production d'une norme auto-référentielle du poème : pour atteindre le sommet (*akrotatô*) de ce qui est humainement produisible (la référence à l'Hélicon comme lieu intermédiaire entre l'humain et le divin), il faut que l'activité poétique (*enepoièsanto*) obéisse à la règle de la ring composition (*khorous*) grâce à des pieds métriques vigoureux, agiles (*eperrôsanto possi*), afin de réaliser la beauté du poème (*kalou*) qui suscitera le désir de l'auditeur (*himeroentas*), et donc finalement aussi le plaisir de son écoute.

Dès lors, le premier catalogue des divinités (v. 11-21) peut se lire dans le prolongement direct de cette analyse : après avoir posé les modalités normatives de l'activité de chanter et de celle d'écrire, le poème nous décrit le matériau de base de l'objet du chant. Il n'est donc pas étonnant que la construction syntaxique rudimentaire de cette première évocation des dieux reflète ce caractère de « matériau brut », utilisant la polysyndète d'une énumération de noms divins qui ne sont pas encore logiquement organisés en monde divin²⁴. Par ailleurs, West note que la logique de l'accumulation ressemble plus au catalogue homérique qu'au catalogue hésiodique²⁵. Nous pouvons déduire de cette remarque que le poème construit une nouvelle allusion voilée à Homère, sous la forme d'un pastiche de ses catalogues qui radicalise/caricature la logique de l'énumération afin de mettre en évidence son manque d'organisation. L'organisation syntaxique minimale de ce premier catalogue précise ainsi en quoi la poésie épique d'Homère est la « source » du poème d'Hésiode : c'est bien l'ordre syntaxique de la forme du catalogue (*katalegein*), empruntée à Homère, qui va permettre d'organiser le poème de la *Théogonie*. Mais, tout comme la langue formulaire épique va être utilisée par Hésiode comme un « lexique » susceptible d'innombrables transformations, de même, la syntaxe catalogique va progressivement être amenée à un degré de complexification extrême.

²⁴ *Ibid.*, pp. 198-203.

²⁵ Cf. M.L. WEST, *op. cit.*, p. 156.

Récit de la rencontre d'Hésiode avec les Muses et de son initiation : v. 22-34

Le rythme de la première relative explicative des Muses nous avait dévoilé qu'elle étaient envisagées en tant que principe (*arkhè*) de l'activité de chanter. Le vers 22 introduit une seconde relative explicative (*ai*) du premier vers, où cette fonction de « principe » est explicitement thématisée comme « enseignement » : « ce sont elles qui jadis (*ai pote*) à Hésiode enseignèrent un beau chant ». West souligne que le *ai* et le *pote* sont caractéristiques d'une transition vers une digression historique dans l'épopée²⁶. Ces termes sont donc ici réutilisés afin d'assurer la transition entre la description des Muses et le récit de leur confrontation avec le poète, tout en continuant à renvoyer implicitement au contexte épique. Cette dimension diégétique justifierait ainsi qu'Hésiode commence par parler de lui à la troisième personne. Or, si l'on passe de l'énonciation au rythme, la référence à « Hésiode » prend une tout autre tonalité.

Commençons par rappeler l'interprétation traditionnelle de ce nom. Dans son commentaire, West note que Schulze explique le nom d'Hésiode comme voulant dire « émetteur de chant (sender-forth of song) » et que cette hypothèse est couramment admise. Il considère ensuite qu'il est plus naturel d'expliquer le second élément du nom comme le nom ordinaire *hodos*. Et il conclut : « the fact that the compound *hèsi-odos* does not explain any intelligible concept is no obstacle to this view »²⁷. Cette conclusion peut étonner, compte tenu du fait que *chacun* des centaines de noms de divinités énumérés dans la suite du poème est signifiant. En effet, chaque nom singularise la divinité qui le porte en cristallisant dans l'unité sémantique de l'*onoma* les activités qui lui sont spécifiques. Mais précisément, le constat de West tient au fait qu'il considère le nom d'Hésiode comme la signature du poète envisagé en tant qu'homme réel. Donc, comme ne pouvant pas appartenir au même registre de sémantique onomastique que les divinités. D'où toutes les discussions quant à savoir si le récit de la confrontation de « l'homme Hésiode » et des Muses est celui d'un songe, d'une expérience mystique, etc. Or, le rythme nous montre qu'on se pose le problème à l'envers : la seule réalité est celle du poème, et c'est lui qui crée le poète. Bien évidemment, il ne s'agit pas

²⁶ *Ibid.*, p. 161.

²⁷ *Ibid.*, p. 161.

de nier la présence d'un homme réel derrière la composition du poème. Mais cet homme ne s'est pas naïvement désigné dans son œuvre par son nom « réel ». Le travail du subjectivation du poème a au contraire construit ce nom propre comme un paradigme pour l'élucidation de tous les noms de divinités qui vont suivre, à commencer par celui des Muses. C'est la lecture naïve qui ne lit pas le rythme, qui prend le nom-paradigme pour un nom réel. C'est la lecture naïve qui ne lit pas le rythme, qui ne voit pas que ce nom est, ô combien !, signifiant, car il est *phrasé syntaxiquement à l'oreille* de l'auditeur du chant :

Hesi-hodon : *hèsi* comme verbe équivalent de *hièmi*, « je meus les pieds et les mains en avant pour progresser, je lance quelque chose, j'envoie/j'émets/je fais entendre un message » et *hodon* son complément à l'accusatif, « le chemin, le cheminement ». Ce qui nous donne, en tenant la continuité corps/langage : « je mets en mouvement le cheminement des pieds (du corps des Muses et des mètres du poème) pour que la marche des Muses et du poème progresse. »

Rappelons en effet qu'aux vers 9-11, les Muses avaient été décrites comme cheminant en chantant des hymnes depuis le sommet de l'Hélicon. Suivant le rythme tissé par le nom d'Hésiode, les vers 22-23 peuvent donc aussi se lire de la manière suivante. C'est le sujet du poème qui y parle en donnant le commentaire des vers précédents : la description des Muses qui précède dans l'ordre de l'énonciation du poème (*poth'*) enseignait (*edidaxan*) la marche à suivre pour bien chanter (*kalèn aoidèn*), le cheminement des Muses était parlant, il exprimait la condition du beau chant, pour celui qui se repaissait jusqu'alors de belles paroles bien grasses comme des agneaux (*arnas poimanonth'*), se trompant lui-même sans le savoir en restant en-deçà (*hypo*) du véritable objet que doit prendre le chant, puisqu'il prenait pour cadre le monde envisagé sous son seul aspect humain, sans parvenir à s'élever jusqu'à son aspect divin (*Elikônos hypo zatheoio*, « l'Hélicon sous le divin », le lieu humain dont on n'a pas pris conscience qu'il était un espace intermédiaire, une ouverture possible vers le divin). La vérité ne pourra donc advenir que dans le cheminement/déploiement du chant sur les divinités. Si l'on prend donc au sérieux cette équivalence symbolique entre le poème et le cheminement, ce que le nom d'« Hésiode » désigne n'est pas la personne réelle du poète compositeur du chant, mais le sujet du poème. Autrement dit, le rythme lui-même. Le nom-paradigme d'« Hésiode » condense ainsi en lui la description du processus

d'auto-production du poème, tout en fonctionnant comme un personnage au niveau de l'énoncé.

Enchaînons directement avec l'interpellation du personnage d'Hésiode par les Muses : « bergers couche-dehors, viles hontes vivantes, qui n'êtes rien que panse » (v. 26). Leclerc interprète à juste titre ce récit en ces termes : « la "honte" des pâtres, enclavée entre la pâture et le ventre, consiste à n'être que des bêtes, à la limite du sauvage (...) les propos des Muses ne semblent pas désigner personnellement Hésiode puisqu'ils utilisent le pluriel : ce sont bien les hommes en général, pasteurs et autres "ventres", qui sont traités de haut. Dans les vers 26-28, s'exprime la tension maximale entre la mortalité de ceux dont la bouche est occupée à s'emplir la panse et ceux à qui leur immortalité laisse la bouche libre pour chanter »²⁸. Si l'on suit ce raisonnement jusqu'au bout de ses implications : le don des Muses aux humains consiste à les sortir de leur assujettissement aux besoins du corps. Le chant est ainsi par excellence l'activité qui rapproche l'humain du divin, en l'éloignant par là-même de ce qu'il partageait avec l'animal : l'ancrage fondamental dans le rythme biologique.

Mais cette lecture est celle de l'énoncé, distincte de la lecture du rythme. En effet, tous les termes qui désignent le poète au niveau de l'énoncé peuvent aussi s'interpréter au niveau du rythme comme se référant au poème. Ceci, à partir de l'évidence du sens discursif de l'expression *kak'elegkhea*, qui peut aussi renvoyer aux mauvais arguments, aux fausses preuves. Après l'équivalence symbolique tissée entre le poème et le cheminement, nous aurions ainsi une seconde équivalence, qui identifie le poème à un berger, et ultimement, à un estomac de bestiau²⁹. Par ailleurs, l'utilisation métaphorique des « bergers » pour désigner la production d'un certain type de poèmes, semble corroborée par le fait que les *Travaux et les Jours* n'évoquent que l'agriculture³⁰. Le métier de berger ne serait donc pas une donnée

²⁸ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, pp. 169-170.

²⁹ Cf. J. SVENBRO, « La tête de Lucane. Kérambos et le mythe du "lyrique" », *Les Cahiers du Labiana*, 1, 2001, évoque dans un tout autre contexte la possible métaphorisation du chant comme chemin et comme bétail. Il fait d'ailleurs un renvoi éclairant pour notre propos à *Pindare, Olympique*, XI, 8-9, où le poète dit qu'il fait « paître (*poimainein*) » les thèmes de sa poésie.

³⁰ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, pp. 167-168, qui considère qu'Hésiode se conformerait donc à un cadre traditionnel et poétique en se présentant comme berger dans la *Théogonie*... tout en relevant que toutes les références parallèles sont postérieures ! Il me

auto-biographique pouvant être référée à la personne « réelle » d'Hésiode mais bien au nom-paradigme du rythme du poème « Hésiode ». Ce qui donnerait, dans une traduction qui tenterait de rendre ce rythme : « discours sauvages jetés en pâture (*poimenes agraui*) pour tromper par de mauvais motifs de conviction (*kak' elegkhea*), semblables à des ventres de discours sans queue ni tête (*gasteres hoion*) ». Ainsi, l'apostrophe des Muses devrait se lire comme une critique portée à l'encontre des discours privés de la révélation des Muses, qui sont à la fois mal organisés, mal construits (comme des ventres, et pas des corps harmonieux), et qui ont pour finalité de tromper au lieu de révéler le vrai.

Les vers fameux « nous savons dire beaucoup de mensonges semblables aux réalités, nous savons aussi, si nous le voulons, faire entendre des vérités » (27-28) sont eux aussi susceptibles d'une double lecture. Au niveau de l'énoncé/énonciation, on peut les interpréter comme dévoilant que la première description des Muses Héliconiennes, était un « mensonge semblable à la réalité », la distorsion pédagogique d'une représentation anthropomorphique « adaptée aux capacités cognitives limitées de certains publics »³¹. Tandis que la seconde description des Muses Olympiennes, plus spiritualisée, serait le récit véridique du poète initié, en relation directe avec le divin. La lecture du rythme de ces vers impose de partir du constat selon lequel le vers 27 est repris à l'*Odyssée* (19, 203)³² : « à tant de menteries, comme il savait donner l'apparence du vrai ! » (*iske pseudea polla legôn etumoisin homoia*). Par ces mots, le narrateur commente le récit qu'Ulysse vient de faire à Pénélope en se faisant passer pour un prince Crétois. Pénélope n'a en effet pas reconnu son mari, et ce dernier lui raconte ce qui lui est effectivement bien arrivé à lui, « Ulysse parlant », mais en arrangeant ces faits réels par des liens qui tissent un mensonge, puisqu'il les attribue à un « Ulysse parlé » que lui-même, faux Crétois, aurait reçu chez lui³³. Par la suite,

semble donc qu'on peut au contraire supposer que, loin d'une soumission passive à une contrainte du genre, le poème nous montre à l'œuvre le travail poétique du rythme.

³¹ *Ibid.*, p. 209.

³² *Ibid.*, pp. 211-218 pour la comparaison/distinction des mensonges des Muses et de ceux d'Ulysse. Leclerc considère que les *pseudea* d'Ulysse appartiennent à des stratégies rusées de persuasion, tandis que ceux des Muses sont intégrés dans une stratégie de connaissance : la Vérité de la parole des Muses serait un Absolu.

³³ *Ibid.*, p. 216 : « Ulysse ne trompe pas en disant le faux, mais en distordant le vrai, au sein duquel il puise de quoi former un arrangement qui à la fois a "l'apparence" et la

Pénélope demandera à son interlocuteur des preuves, afin de juger si Ulysse est bien la personne dont il lui a parlé (*Od.*, 19, v. 215-219). Il s'agit donc pour Pénélope de demander des preuves matérielles (vêtements, apparence) pour s'assurer de la vérité du discours, entendue comme adéquation entre le personnage désigné par le nom d'Ulysse dans le discours et la personne qui porte le nom d'Ulysse dans la réalité. L'épopée joue donc avec les multiples rapports de vérité et de fausseté qui peuvent être tissés entre les « noms » et les « êtres », en fonction de leur *organisation* : les « faits » racontés par Ulysse sont tous vrais, envisagés comme des molécules lexicales. Ce sont les liens syntaxiques qui les organisent en mensonges. Loin de se limiter au simple emprunt d'un vers à l'épopée, le rythme véhicule avec lui ce contexte associé, tout en le transformant. Pour l'auditeur/lecteur de l'épopée, c'est l'énoncé qui lui donne directement accès à la valeur de vérité des discours chantés dans l'*Odyssée*. Il n'y a par exemple qu'à se rappeler les récits d'Ulysse chez Alkinoos, pour juger de la vérité des faits organisés en mensonges par l'Ulysse déguisé en Crétois. Tandis que le seul énoncé des Muses ne peut pas fonctionner comme un critère de vérité. C'est le rythme du texte qu'il faut suivre, afin de parvenir au décodage discursif de la description distordue du personnage « Hésiode » : c'est l'interprétation du « berger/ventre Hésiode » comme poème tout entier en chantier d'auto-organisation, qui nous met sur le chemin de sa vérité...

Passons maintenant aux vers 30-31, qui précisent cette description de « Hésiode » en introduisant un lien explicite entre le registre poétique et le registre politique : « en guise de sceptre (*skeptron*), elles m'accordèrent de cueillir (*drepsasthai*) un rameau remarquable de laurier fertile ». Commençons par relever que la description du sceptre s'oppose à celle qu'on trouve dans l'*Iliade* (I, 234-236), où le sceptre est caractérisé par sa sécheresse. Par ailleurs, il faut souligner que la leçon du texte la plus généralement admise est *drepsasai* et non pas *drepsasthai*. Ceci signifierait que ce sont les Muses qui cueillent le rameau et qui le donnent à « Hésiode » pour manifester son nouvel

«valeur» du vrai auquel il s'"égale". Dire des *pseudea* suppose donc non seulement la richesse d'un savoir, mais un savoir-faire, constitué de la capacité de choisir et d'assembler parmi le vrai, de quoi faire un sens "égal au vrai". Voir aussi D. BOUVIER, « Quand le poète était encore un charpentier ... aux origines du concept de poésie », in *Poétique comparée des mythes*, éd. U. Heidmann, Etudes de Lettres, Lausanne, 2003, pp. 85-105.

état de poète. Dans ce contexte, Leclerc interprète : « le bâton royal est du bois mort, un objet fabriqué, et c'est la transmission venue originellement d'un dieu qui légitime celui qui le détient. En contant la cueillette du sceptre, Hésiode remonte à la source du processus, au moment où c'est la fraîcheur des rameaux qui figure la communication entre hommes et dieux, une communication directe et non plus véhiculée par l'objet qui en conserve la trace »³⁴.

En choisissant la leçon de l'infinitif à la voix moyenne, je pose au contraire que le texte dit que les Muses laissent l'homme libre d'inventer un rapport d'équivalence symbolique entre le pouvoir royal et la puissance poétique. De même qu'elles encouragent le poète à choisir lui-même l'objet qui va rendre visible pour tous les autres l'accession à son nouvel état. L'allusion au contexte homérique est bien évidemment importante, car elle semble indiquer que le poème hésiodique n'explorera pas la même voie pour construire le rapport entre le poétique et le politique. Et en effet, même si les dieux sont omniprésents, l'épopée décrit essentiellement ce qui se passe parmi les héros. Le monde commun est ainsi envisagé à partir d'un référentiel héroïque, proche de l'humain. Tandis qu'aux vers 31-34 de la *Théogonie*, l'énonciateur précise bien que la voix insufflée par les divinités a pour finalité « que je glorifie (*ina kleoimi*) les choses qui seront comme celles qui étaient, m'invitant à célébrer de mes hymnes la race des bienheureux qui sont éternellement, et elles-mêmes, en premier et en dernier lieu, à toujours les chanter ». Le référentiel est donc inversé : c'est à partir du point de vue du divin, que l'organisation du monde commun va s'ébaucher dans le poème. En effet la suite du poème énumèrera d'abord des généalogies divines, puis celles des humains et enfin celles des Géants. Si le poème devra énoncer tout ce qui a trait au passé et au futur, à l'exclusion explicite du présent, c'est bien aussi pour insister sur le fait que cette dimension du temps présent est uniquement celle de la performance du chant poétique. Il n'est plus question de construire un présent fictif pour faire voir les événements comme « en direct », ainsi que l'avait fait Homère dans l'*Illiade*. Mais ce qui *se fait*, au présent, c'est la revivification du poème à chaque performance chantée. Et cette répétition inépuisable de présents performatifs permet de construire une forme d'éternité au poème. Par ailleurs, l'action au présent est

aussi celle du rythme politique qui garde toujours vert le rameau du sceptre poétique. Entendez par là : l'auto-crédation du poème est avant tout politique...

Re-commencement : l'arkhè du chanté : v. 35-52

Le vers 35, qui assure une fonction de transition, conserve une signification obscure pour la plupart des commentateurs : « Mais qu'ai-je donc ainsi à tourner autour du chêne et autour du rocher ? »

Limitons-nous à relever l'évocation de deux éléments naturels (le chêne et le rocher), associés par un mouvement dont le caractère circulaire est mis en relief par la répétition du *peri* (« autour du chêne et autour du rocher »). L'énonciation du vers construit ainsi un espace dynamique, où le chêne et le rocher prennent sens grâce à la course qui les transforme en centres, référentiels de son propre mouvement. Dès lors, le rythme peut signifier la nécessité de quitter la première description des Muses Héliconiennes, anthropomorphisées par l'inscription forte de leurs corps dansants dans une spatio-temporalité, pour faire progresser la « course spiralaire » du poème vers une seconde description des Muses Olympiennes, plus spiritualisée, car concentrée sur leur activité de chanter, ainsi que sur l'objet de leur chant.

En effet, le vers 36 est comme un second commencement du poème, car sa construction aussi bien que son énoncé répondent symétriquement au premier vers : « Allons, toi ! commençons par les Muses qui, de Zeus leur père... ».

Remarquons donc la progression : le premier mot de ce vers est une apostrophe à la seconde personne du singulier « *tunè* ». Comme la seule interpellation directe que nous avons pu constater jusqu'ici est celle que les Muses avaient adressée au poète, l'on pourrait considérer que ce sont encore les Muses qui enjoignent au poète de se joindre à elles pour commencer le chant proprement dit. En effet, on retrouve le *Mousaôn arkhômetha*, à la première personne du pluriel, mais sans le *aeidein*, et les Muses sont désignées par une référence généalogique (« filles de Zeus ») et non plus topologique. Nous assistons donc, non pas à un bégaiement du poème, mais à un re-commencement « spiralaire ». Après avoir rendu compte de l'activité de chanter et de ses conditions de possibilité, le poème entre pour ainsi dire dans le vif du sujet, en exposant le thème principal de tout son chant à venir :

³⁴ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, p. 177.

l'ensemble des généalogies divines, à commencer par celle des Muses, qui sera la seule à être narrée en détail dans le cadre du prologue.

Les vers 37 à 44 posent ensuite une nouvelle scène d'énonciation : nous voici désormais dans l'enceinte de l'Olympe, demeures de Zeus père des Muses, et c'est à lui que les chants sont adressés. En effet, la finalité du chant est de « réjouir par les hymnes son grand esprit » (*hymneusai terpousi megan noon*). Nous sommes aussi renseignés sur l'objet général du chant, « ce qui est, ce qui sera comme ce qui était », ainsi que sur sa modalité : « à l'unisson des voix, une parole infatigable qui coule à flots ». Ensuite commence le chant des Muses proprement dit, qui s'articule comme un catalogue généalogique. Pour l'auditeur du poème dans lequel ce chant des Muses est inséré, il s'agit du second catalogue. Le contraste est frappant par rapport au premier : à la simple énumération succède ici une organisation syntaxique très forte, qui articule ensemble deux ordres. D'une part un ordre généalogique (*ex arkhès*) : « en premier lieu, Terre et Ciel et ceux qui naquirent d'eux, en second lieu Zeus père des dieux et des hommes ». D'autre part un ordre hiérarchique à partir de Zeus, envisagé en tant que père des dieux et des hommes : le « premier » énoncé doit ainsi se comprendre comme l'origine et comme le plus important dans la hiérarchie. Alors que les Muses étaient l'origine et le principe du chanter, voici donc que Zeus apparaît dans leur chant comme l'*arkhè* ontologique, l'origine et le principe de tout ce qui existe, *via* sa qualification de père des dieux et des hommes. La race des hommes peut alors pour la première fois être introduite comme objet du chant des Muses, suivie dans l'ordre de l'énonciation par la race « des puissants géants ».

Récit de la généalogie, des activités, du lieu et des noms des Muses :
v. 53-80

La répétition du vers 52, « les Muses olympiennes, filles de Zeus porte-égide » permet au vers 53 de poursuivre l'énoncé par une nouvelle relative explicative des Muses. Cette fois, il s'agit du récit de leur généalogie, qui commence par poser le cadre topologique de leur enfantement (« en Piérie »), puis, nomme leurs parents (Zeus et Mnémosyne, « maîtresse des côtes d'Eleuthère »), et enfin décrit l'union, la gestation et la naissance des Muses, en insistant sur les notations chronologiques (les étreintes de Zeus et de Mnémosyne durent neuf nuits, la gestation, une année révolue). La première

qualification des Muses est d'être des filles « au même penser » (*homophronas*, v. 60), car « le chant est leur seule préoccupation, dans leur poitrine ; leur cœur ne sait rien du chagrin » (v. 60-61). Les Muses sont ensuite situées dans leur lieu propre : « un peu à l'écart de la plus haute cime de l'Olympe neigeux. C'est là que se tiennent leurs rondes brillantes et leurs belles demeures » (v. 62-63). Suit la description de la manière dont vivent les Muses dans leur demeure : « toujours en fêtes », grâce à la présence à leurs côtés des Grâces et du Désir (v. 64-65). Leur activité passe ensuite de la danse au seul chant, décrit d'après son effet (« inspirer l'amour »), avec une nouvelle précision quant à son objet : « de tous les immortels, vantant les lois et les dignes usages (*pantôn te nomous kai èthea kedna athanatôn kleiousin*) » (v. 66-67). Nous avons ensuite une nouvelle description des Muses en marche, non plus par rapport à leur lieu de départ (l'Hélicon dans la précédente description), mais en fonction de leur destination : l'Olympe. Et ce point d'arrivée spatial renvoie à nouveau à Zeus, destinataire ultime du chant. Comme pour prolonger l'orientation « politique » du chant des Muses qui été esquissée *via* la mention des lois et des usages des dieux, Zeus est décrit par ses prérogatives royales et sa fonction d'organisateur des relations entre les dieux : « Lui, il règne au ciel (*ô d'ouranô ambasileuei*), seul maître du tonnerre et de la foudre brûlante, depuis que sa puissance a vaincu son père Cronos ; bien comme il faut (*eu*), sur chaque point (*de hekasta*), il a, pour les immortels, établi les lois (*dietaxe nomous*) et indiqué aussi les honneurs revenant à chacun (*kai epephrade timas*) » (v. 71-74).

Les vers 75-76 précisent ensuite la modalité d'énonciation du récit qui précédait : « Voilà ce que chantaient les Muses qui ont demeures sur l'Olympe, les neuf filles nées du grand Zeus ». Ces deux vers de transition nous apprennent qu'il faut rétrospectivement comprendre tout ce qui vient d'être énoncé comme l'ayant été par les Muses elles-mêmes. Le poème s'est ainsi fait intermédiaire pour délivrer la parole divine.

La description énumérative des activités des Muses culmine ensuite dans un catalogue qui les rassemble par l'organisation rythmique de leurs noms en une sorte de système onomastique :

Clio *Donneuse-de-Gloire* (*kleiousin*, v. 67), Euterpe *Beau-Plaisir* (*terpousi*, v. 37 et 51), Thalie *des Fêtes* (*en thaliès*, v. 65), Melpomène *Qui chante-et-danse* (*melpontai*, v. 66 et *ambrosiè molpè* v. 69),

Terpsichore *Plaisir-des-Rondes* (*choroi*, 63), Eratô *des Amours* (*eratène* v. 65, *eratos* v. 70), Polymnie *des Mille-Hymnes* (*humneusais* v. 70), Ouranie *la Céleste* (*ouranô*, v. 70) et Calliope *Belle Voix* (*opi kalè*, v. 68)³⁵.

Comme Leclerc l'a bien mis en évidence, les noms des Muses peuvent fonctionner comme une méta-description du chant : « Clio et Polymnie président à la parole; Euterpe et Eratô représentent les effets de charme et de plaisir que répand cette parole en général ou plus spécifiquement sur l'esprit de Zeus. Thalie et Uranie indiquent le lieu où se déploie cette parole et où elle fait effet : fêtes sur l'Olympe et le ciel (lieux habités par les dieux). Melpomène et Calliope symbolisent la forme chantée. Terpsichore joue sur les deux registres de l'effet (réjouir) et de la forme (chœur), ce qui pourrait expliquer que ce nom occupe la position centrale dans l'énumération »³⁶. Bien plus, Leclerc considère que « les noms des Muses s'organisent en un catalogue dont le poète est, pour la première fois, l'auteur. Ils sont ainsi au principe de tous les catalogues ultérieurs, inévitablement seconds par rapport à cette matrice initiale »³⁷.

Or, ce n'est pas le poète mais l'écriture du poème, qui est le véritable « auteur » du catalogue. Et plus précisément, créateur de son établissement, « bien comme il faut, sur chaque point », dans la « répartition des lois et des privilèges » pour chaque Muse. Je glose ici en appliquant à l'organisation du catalogue par le « sujet du discours », les termes qui avaient été utilisés pour désigner l'activité d'organisation du monde des dieux par Zeus. Il reste à montrer comment ces deux niveaux d'organisation cosmique et poétique sont indissociables d'un troisième : le niveau politique d'organisation des rapports des gens du peuple par le roi.

Les Muses, le roi et le poète : (auto)-création du discours cosmique (v. 80-115)

Calliope, dernière des Muses dans l'ordre de l'énonciation est pourtant hiérarchiquement première dans l'ordre de l'énoncé (« celle qui l'emporte du plus loin entre toutes », v. 79). Elle voit cette

³⁵ Cf. A. BONNAFE, *op. cit.*, p. 59, pour la belle traduction des noms signifiants des Muses; M. L. WEST, *op. cit.*, pp. 180-181 et M. C. LECLERC, *op. cit.*, pp. 292-302, pour le rapport entre les activités et les noms des Muses.

³⁶ Cf. M. C. LECLERC, *op. cit.*, p. 294.

³⁷ *Ibid.*, p. 296.

primauté justifiée en raison du fait que « c'est elle qui se fait la compagne des rois respectés » (v. 80). Calliope est ainsi la Muse individualisée qui va permettre la description du rapport entre les divinités et deux types d'humains précisés par leur fonction : le roi puis le poète. Ces deux descriptions contrastent donc d'emblée avec la première « rencontre » du collectif des Muses et de l'individu-pluriel des bergers/ventres.

La relation des Muses au roi (v. 81-93) est décrite comme se tissant en premier lieu par le regard (*idôsi* v. 82) : le roi qu'elles tiennent en honneur est celui « sur qui, dès sa naissance se porte leur regard, parmi les nourrissons rois de Zeus » (81-82). L'élection par le regard des Muses est ainsi un privilège qui n'est pas accordé à tous les rois placés sous la protection de Zeus. Le don des Muses au roi consiste plus précisément à lui accorder la douceur d'une parole « propre à apaiser » (v. 83-84). Ensuite, les effets de cette parole sont décrits par la confrontation du roi à son peuple. Ici aussi, le rapport est tissé par l'intermédiaire d'une vision dont le roi est l'objet : « et ses gens (*oi laoi*) ont tous les yeux sur lui (*pantes es auton orôsi*) quand il tranche en matière d'arrêts coutumiers par l'effet de sa droite justice (*diakrinonta themistas itheîesi dikêsin*) » (v. 84-86). La parole « suave », don des Muses est donc l'art de « bien parler » pris au sens fort du terme : le roi parle en visant le bien, qu'il atteint en réalisant la justice. La description des moyens mis en œuvre par le roi se poursuit en associant la fermeté de sa parole à celle de l'appui de son corps sur le sol, et finalement à l'aplomb de sa démarche qui le fait paraître divin aux autres mortels : « celui-là, sans le moindre faux pas, quand il parle sur la place, a vite fait de mettre un terme aux querelles, mêmes grandes : il sait s'y prendre. Car s'il y a des rois, des rois pleins de sagesse, c'est bien afin que, pour leurs gens à qui l'on cherche à nuire, en place publique, ils fassent à terme se retourner ces actes contre leurs auteurs, et cela sans peine, en se gagnant les cœurs par des mots sans rudesse. Et quand il s'avance à travers la foule assemblée, c'est comme un dieu qu'on cherche à se le concilier, par un respect bien propre à apaiser, et on le voit de loin dans les réunions publiques. » (v. 86-92)

Pour le résumer : la « douceur » de la parole royale réside dans son efficacité dans la visée du juste, ici et maintenant, au présent des affaires quotidiennes sur l'agora.

La description de la relation des Muses aux poètes (v. 96-103) est introduite par l'affirmation qu'elles sont avec Apollon à l'origine de l'existence sur terre « des hommes qui sont des chanteurs et des joueurs de cithare », tandis que les rois procèdent de Zeus (v. 94-96). La comparaison explicite s'en tient là, et le chant continue en décrivant le seul poète. Pourtant, l'écriture du poème prolonge implicitement la comparaison. Alors que le don des Muses au roi avait consisté à lui « verser sur la langue une rosée suave », condition de possibilité pour que des « mots lui coulent de la bouche, propres à apaiser », c'est directement un chant suave qui coule de la bouche du poète pris en amitié par les Muses. L'interprétation de Leclerc va jusqu'à transformer la comparaison en concours, et accorde la victoire au poète : « si le roi a une « langue », prononce des « mots », s'exprime en « sentences », si ses activités verbales méritent le respect, il n'en est pas moins faillible. Dans les *Travaux*, en effet, les bons rois sont très proches de ceux qu'évoque le prologue de la *Théogonie*, mais les mauvais rois s'illustrent par leurs « sentences retorses ». Ces distorsions entre le jugement rendu et la morale ne peuvent provenir que de l'imparfaite capacité de s'exprimer, qui caractérise les mortels. Le don des Muses aux rois consiste en une assistance : Calliope ne fait que les « accompagner ». Le poète, au contraire, a été pénétré du souffle divin »³⁸. Comme cela avait été fait pour le roi, la suite de la description expose les effets de la parole sur autrui. Ici, il ne s'agit plus du peuple (*laoi*, perspective politique), mais d'un anonyme indéfini (*tis*) qui universalise l'auditeur potentiel du poète. Il ne s'agit plus pour la parole de trancher des différends contractuels ni de faire cesser des querelles, mais, à un niveau en quelque sorte plus « existentiel », de faire oublier les deuils et les chagrins à celui qui « se sèche le cœur à force d'affliction » (v. 109). Cette référence à « l'assèchement » semble aller dans le sens d'une valorisation de la parole poétique par rapport à celle du roi, dont le sceptre/bâton est « desséché », selon l'inter-texte implicite d'Homère. De plus, la parole du poète semble suspendre le cours du temps en procurant l'oubli des peines associées au présent, voire, transporter l'auditeur dans une éternité analogue à celle des dieux chantés. Le moment présent de la décision prise par la parole royale semble ne pas pouvoir rivaliser avec cette expérience quasi-extatique procurée par le chant.

³⁸ Cf. M.C. LECLERC, *op. cit.*, p. 181.

Faisant suite à cette joute scripturale entre les descriptions de la parole du bon roi et celle du bon poète, le contexte d'énonciation revient à l'avant plan avec une double adresse aux Muses : « Salut à vous enfants de Zeus ! Mais donnez-moi le chant de mon désir et glorifiez la race sacrée des immortels éternels ! » (v. 104-105). On soulignera ici l'ambivalence du rapport entre les Muses et le poète tissé par le rythme : le vers 103 vient de réaffirmer que le chant qui détourne des maux présents en réjouissant l'âme est un « don des déesses ». Or, la formule de salut qui suit signifie littéralement « réjouissez-vous Muses (*khairete*) ! ». Ainsi, les positions s'inversent. Par le biais de la formule traditionnelle du salut judicieusement placée, le rythme du poème situe ainsi les Muses à la place de l'auditeur indéfini du poète : ce sont elles que le poème doit parvenir à réjouir ! Et l'on peut aller encore plus loin dans ce jeu de renvois : la performance du chant en tant qu'écrit (émetteur) et les Muses (auditrices), le chant décrit comme performance dans le poème et l'auditeur anonyme, renvoient tous deux au chant décrit précédemment comme performance des Muses devant Zeus. Et le contexte implicite de la joute entre le roi et le poète nous amène à proposer une quatrième variation de cette situation d'émission/réception du chant, celle qui n'est pas décrite *dans* le poème mais qui ne peut exister que *par* le poème : le poète en train de chanter pour réjouir le cœur du roi et de son peuple, foule indéfinie d'anonymes.

C'est sur un troisième et dernier catalogue que le prologue se termine (v. 106-115). Très organisé, il annonce clairement le plan de la suite du poème. Au matériau brut de l'énumération désordonnée du premier, puis à l'organisation synthétique du second selon un double ordre généséologique et hiérarchique centré sur Zeus, succède maintenant un catalogue très analytique³⁹. On soulignera l'absence notable de Zeus dans ce troisième catalogue. C'est ici l'ordre généséologique le plus originaire qui est d'abord pris en compte, élargi à un point de vue cosmologique : exceptionnellement, Terre est appelée Gè et non pas Gaïa. C'est qu'elle est envisagée comme élément primordial avec Ciel Etoilé, déjà nommé, puis Nuit et Flot-Marin Salé, qui sont quant à eux nommés pour la première fois. La

³⁹ Cf. M. C. LECLERC, *op. cit.*, pp. 236-244, pour une comparaison éclairante des trois catalogues du prologue.

suite du catalogue le confirme : c'est non seulement la naissance des dieux, mais aussi celle « des fleuves, des étoiles resplendissantes, du vaste ciel » dont il va falloir rendre compte par le mouvement même qui l'énonce : « *dites comment*, aux premiers temps, les dieux et la terre naquirent » (v. 108). Puis, l'ordre hiérarchique prend le relais. Mais, contrairement au second catalogue, ce n'est plus Zeus qui règne sur tous en répartissant les pouvoirs et les privilèges. L'organisation hiérarchique est ici présentée comme un partage, une activité collective et réciproque : « *dites comment* ils se partagèrent la richesse du monde, comment ils se répartirent les honneurs revenant à chacun, comment aussi ils furent maîtres de l'Olympe aux mille replis » (v. 112-114). Par l'ordre généséologique, le catalogue théogonique est donc inséré dans un processus cosmogonique plus vaste dont il constitue le cœur. Par l'ordre hiérarchique placé sous le signe du partage, le monde des dieux se dévoile comme auto-organisateur grâce à l'interaction de tous les dieux. Rédupliquant cette auto-organisation du monde, le poème progresse par une auto-organisation de plus en plus poussée, comme le révèle la complexification syntaxique des trois catalogues. Le *dire* du chant est ainsi d'emblée présenté comme visant à *se faire* discours explicatif. Et l'invention onomastique incessante est ce qui permet la création d'un chant auto-réflexif dont la progressive construction reflète celle du *kosmos* chanté.

L'inspiration divine comme outil dialectique dans le *Phèdre* de Platon

L'invocation aux Muses

La première allusion aux Muses intervient dans l'exorde du premier discours de Socrate : « venez, vous, Muses à la voix légère, que vous deviez ce nom à la forme de votre chant ou au peuple musicien des Ligures, prenez en main avec moi le récit de ce mythe, que m'oblige à faire le très bel ami que voici »⁴⁰. La fonction de cette évocation est révélée par la scénographie du dialogue. Socrate annonce qu'il va parler la tête encapuchonnée, « pour arriver au plus vite au terme de son discours, et éviter que, en regardant Phèdre, il ne perde, de honte, contenance »⁴¹. Par ce geste, Socrate renie son discours avant même de

⁴⁰ 237 a.

⁴¹ 237 a.

l'avoir prononcé, car il ne s'exécute pas de son plein gré : il y a été « forcé » par le serment de Phèdre de « ne plus jamais lui faire connaître aucun discours de qui que ce soit » si Socrate ne rivalise pas avec Lysias⁴². La référence transcendante aux Muses permet ainsi à Socrate de prononcer un discours tout en affirmant qu'il n'en est pas le seul auteur, en diluant la responsabilité de ses propos dans l'extériorité d'un fondement hétéronome. Cette stratégie discursive dessine du même coup une place vide pour une autre question : celle de l'identité du véritable « auteur » du discours, qui n'est jamais identifié avec les seules Muses par Socrate. Tel est donc l'enjeu de la référence transcendante à ces divinités : masquer « l'auteur » du discours, tout en orientant peu à peu le cours du dialogue vers cette place vide, jusqu'à la constituer comme centre.

Suivons les descriptions de Socrate, qui parviennent à mettre cet « auteur » à découvert, tout en le laissant paradoxalement aussi dans l'ombre. Socrate se décrit « en proie à un état divin (*theion pathos peponthenai*) »⁴³, attribuant d'abord son inspiration au lieu (*theios topos*), puis aux Nymphes, dont il se décrit comme le « possédé » (*numpholèptos*), ensuite à Phèdre (*su aitios*), et enfin à un « dieu » laissé dans l'anonymat : « à toi la faute, mais écoute la suite, car l'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera après tout, l'affaire du dieu »⁴⁴. Finalement, Socrate revient à plusieurs reprises sur l'attribution du discours à Phèdre. D'abord de façon générale : « de tous les discours qui ont été produits de ton vivant, la plupart ne sont dûs à personne d'autre qu'à toi, que tu aies prononcé ces discours toi-même ou que tu aies contraint, d'une façon ou d'une autre, les autres à le prononcer »⁴⁵. Puis, plus spécifiquement, Socrate décrit rétrospectivement son premier discours comme « celui que tu as prononcé par ma bouche après m'avoir drogué »⁴⁶. Pourtant, si c'est à Phèdre que Socrate attribue explicitement son propre discours, le lecteur ne peut évacuer le fait que c'est bien Socrate qui le prononce. Qui plus est, comment comprendre alors la référence aux divinités du lieu, et surtout celle relative au mystérieux « dieu » anonyme ? Il

⁴² 236 d-e.

⁴³ 238 c.

⁴⁴ 238 c-d.

⁴⁵ 242 a-b.

⁴⁶ 242 e.

semble que la réponse puisse être qu'aucun de ces différents protagonistes envisagé isolément n'est l'auteur du discours, mais qu'ils le sont tous, pris *ensemble*. Si Phèdre est « auteur », c'est en tant que c'est lui qui est à l'origine du discours de Socrate.

Plus précisément, c'est le désir/amour que Phèdre inspire à Socrate dans ce lieu divin, induit par l'enthousiasme dont il témoigne lorsqu'il prononce le discours de son amant Lysias⁴⁷. « L'auteur » est donc le désir/amour qui « circule » depuis Lysias, en passant par Phèdre et jusqu'à Socrate, et c'est bien Erôs qui se cache derrière le « dieu » encore inconnu. L'amour qui était « l'objet » du discours écrit de Lysias, dont la thèse est qu'il vaut mieux accorder ses faveurs à celui qui n'aime pas plutôt qu'à celui qui aime, va se révéler être le « sujet » du dialogue, au sens précis où « l'amour » qui va peu à peu se développer entre Phèdre et Socrate va leur permettre de conquérir, à la fois ensemble et l'un contre l'autre, leur autonomie de pensée, qui ne peut être que tissée dans l'entre-explication du dialogue philosophique.

L'inspiration des Muses

La seconde allusion aux Muses se situe au début de la palinodie au dieu Erôs, second discours prononcé par Socrate. Ce dernier a en effet entrepris de se purifier des blâmes que son premier discours et celui de Lysias avaient adressés à l'Amour. Pour ce faire, Socrate commence par réfuter la thèse selon laquelle l'Amour est un délire négatif, en faisant état des quatre types de délires (*maniai*) positifs inspirés par les dieux, dont le troisième évoqué, le délire poétique, est dû aux Muses⁴⁸. Les trois premiers de ces délires divins (l'inspiration divinatoire d'Apollon, l'inspiration initiatique de Dionysos, l'inspiration poétique des Muses), correspondent aux trois types de transcendances que la tradition attribuait comme fondements hétéronomes aux discours. Le quatrième, l'inspiration amoureuse d'Aphrodite et d'Erôs, que Socrate décrit comme la plus haute forme de délire, est celle qui va se révéler présider à la philosophie.

A y regarder de plus près, il est intéressant de constater que ces quatre types de délires, présentés comme bien distincts, s'articulent

47 Cf. L. COULOUBARITSIS, « Statut mythique de l'affectivité et dialectique dans le Phèdre », *La voix des phénomènes* (Mélanges G. Florival), Bruxelles, 1995, pp. 33-65.

48 245 a.

pourtant implicitement comme les différents « stades » de l'initiation philosophique, qui devront successivement être atteints puis dépassés dans l'exercice du philosopher. Ceci, parce que la description de chacun d'entre eux renvoie obliquement à ce qui est en train de se jouer dans le dialogue même, entre Socrate et Phèdre. Prenons l'exemple de la description du délire inspiré par les Muses : « lorsqu'elle (l'inspiration poétique) saisit une âme tendre et vierge, qu'elle l'éveille et la plonge dans une transe bacchique (*egeirousa kai ekbakkheuousa*) qui s'exprime sous forme d'odes et de poésies de toutes sortes, elle fait l'éducation de la postérité en glorifiant par milliers les exploits des anciens »⁴⁹. Cette description fonctionne dans l'anonymat de la généralité. Pourtant, le choix de l'un des termes utilisés, *ekbakkheuousa*, amène imperceptiblement à identifier cette « âme » inspirée par la poésie avec celles de Phèdre et de Socrate.

Contemplant Phèdre illuminé par le discours de Lysias qu'il venait de réciter, Socrate avait en effet décrit l'enthousiasme que le jeune homme lui avait transmis par l'expression *sunebakkheusa meta sou* : « je te suis dans ta bacchanale »⁵⁰. Le discours joue donc sur la reprise *sunebakkheusa/ekbakkheuousa*. L'auditeur de Phèdre comme l'inspiré des Muses sont tous deux décrits comme « pris d'une transe bacchique », avec toutefois un déplacement du *sun-* au *ek-*, de l'enthousiasme partagé entre humains à la sortie hors de soi sous l'impulsion divine. Mais cette « sortie » est toute relative, puisqu'elle a pour seule fonction de produire des discours qui enseigneront les pensées des hommes du passé (« glorifier les exploits des anciens »), respectant de ce fait les limites de la condition humaine. De même, l'enthousiasme bacchique de Socrate avait abouti à sa volonté de prendre en main « l'éducation » de Phèdre, en commençant précisément par lui rappeler les enseignements des Anciens. Alors que Phèdre s'était laissé fasciner par le discours de Lysias, Socrate lui avait révélé que nombreux sont les Anciens (*palaioi*) qui ont parlé de l'amour avant lui, et en des termes bien plus inspirés⁵¹. La similitude entre la description générale du délire poétique et les relations entretenues par les personnages du dialogue se poursuit dans la fin de cette description : « mais qui se sera, sans le délire des Muses,

49 245 a.

50 234 d.

51 235 b.

présenté aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art (*tekhnè*) suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué »⁵². Comment ne pas voir là une allusion masquée à Lysias, dont Socrate critiquera précisément les discours soumis à la possession d'une simple *tekhnè* et non pas à la recherche du Vrai ?

Les noms des Muses

Le discours relatif aux Muses se déploie véritablement dans le mythe des cigales, qui contient le plus grand nombre de références à leur nom commun (cinq fois, selon une alternance accusatif/génitif, *Mousas/Mousôn*)⁵³. Loin d'être un simple « intermède », ce mythe a pu être considéré comme le « pivot » du dialogue⁵⁴. Il constitue en effet comme un second prologue, qui marque le passage de la discussion sur l'amour à celle de la valeur des discours oral et écrit. Son récit est d'ailleurs introduit par une scénographie qui redouble les caractéristiques du prologue inaugural, mais en déplaçant l'accent du topologique au chronologique.

Le prologue décrivait de façon très détaillée le cadre spatial du *dialegesthai*, bout de prairie au bord de l'Ilissos, sous l'ombre protectrice d'un grand platane où chantent les cigales⁵⁵. Ici, l'espace retourne à l'arrière-plan en redevenant décor, afin de mettre en évidence la spécificité de la temporalité qui lui est associée. *Skholè men dè, ôs eoiken* : « le temps est libéré, à ce qu'il semble »⁵⁶... Ainsi peut-on traduire pour en manifester toute l'importance la notion de *skholè*, qui revient à diverses reprises dans le cours du dialogue⁵⁷. Rendue le plus souvent par le sens affaibli de « loisir », la *skholè*

désigne plus fondamentalement le type de temporalité spécifique qui permet l'entretien philosophique. C'est le mythe des cigales qui permet de le supposer, et de déduire que le « temps libre » doit s'entendre au sens fort de « temps libéré », « présent suspendu » hors des contraintes du monde. Socrate prend en effet soin d'indiquer que c'est le plein midi, et que, « comme cela est l'usage au plus fort de la chaleur, les cigales chantent et conversent (*dialegomenoi*) entre elles », tout en les observant⁵⁸. C'est pourquoi Socrate pose qu'ils ne doivent pas céder aux enchantements des cigales, comparés à ceux des sirènes : ils doivent continuer à dialoguer et non pas succomber au sommeil, comme la plupart des hommes le feraient (*tous pollous*) dans les mêmes circonstances⁵⁹. Il s'agit donc bien d'une lutte contre soi-même pour ne pas suivre le rythme biologique commun non seulement à tous les humains, mais plus généralement à l'ensemble des êtres vivants.

La *skholè* est donc d'emblée placée sous le signe de l'ambivalence : d'un côté, elle est explicitement identifiée au triomphe de l'homme sur son animalité, puisque dormir les ferait ressembler à des moutons (*ôesper probatia*)⁶⁰. Mais d'un autre côté, nier l'animalité, c'est nier son ancrage dans le monde de la vie. Tout le contraire du prologue inaugural, qui, soulignons-le au passage, semblait indiquer que le *dialegesthai* ne pourrait pas émerger si le monde ne lui en fournissait pas les conditions propices. De *facto*, le mythe prend alors pour thème/objet ce que la scénographie du dialogue se contentait de suggérer : les cigales sont des humains qui se sont laissés fasciner à ce point par leur propre chant, qu'ils en ont oublié de boire et de manger et en sont morts⁶¹. Or, cette fascination mortifère n'a pu exister qu'après la naissance des Muses, auxquelles Socrate attribue la révélation du chant aux hommes (*phaneisès ôdès*)⁶². L'événement de la naissance des Muses est donc ce qui vient scander selon le rythme de l'avant/après (*prin/tote*) l'existence des humains, par la révélation d'une activité qui peut à ce point absorber ceux qui s'y adonnent, qu'ils en oublient leur insertion dans le monde⁶³. Ce sont d'ailleurs ces

⁵² 245 a.

⁵³ 259 b-d. Sur ce mythe, voir L. ISEBAERT, « La fascination du monde et des Muses selon Platon », *Les Etudes Classiques*, Namur, 1985, pp. 205-219 ; C. L. GRISWOLD, *Self Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven Londres, 1986, pp. 165-168 ; G.R.F. FERRARI, *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge University Press, 1987.

⁵⁴ Cf. L. ROBIN, Introduction à sa traduction du *Phèdre*, p. XXXVII.

⁵⁵ Cf. M.C. LECLERC, « Socrate aux pieds nus. Notes sur le préambule du *Phèdre* », *op.cit.* ; A. PHILIP, « Récurrences thématiques et topologie dans le *Phèdre* de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 86, 1981, pp. 452-476, pour l'analyse de la spatialité dans le prologue.

⁵⁶ 258 e.

⁵⁷ Cf. L. ISEBAERT, « Le loisir selon Platon. Paix, épanouissement et bonheur », *Les études classiques*, Namur, 1992, pp. 297-311, pour un état de la question sur ce concept de *skholè*.

⁵⁸ 259 a.

⁵⁹ 259 a.

⁶⁰ 259 a.

⁶¹ 259 b-c.

⁶² 259 c.

⁶³ 259 b.

mêmes Muses qui ont attribué sous forme de présent (*geras*) à la race des cigales, dont ces hommes furent à l'origine, cela même qui causa la mort de leurs « ancêtres » : « de n'avoir, dès la naissance, besoin d'aucune nourriture, et de se mettre à chanter tout de suite, sans manger ni boire, jusqu'à leur mort ; après leur mort, elles vont trouver les Muses pour leur faire savoir qui les honore ici-bas et à laquelle d'entre elles va cet hommage »⁶⁴. Les Muses offrent donc un étrange « présent », aux ambivalences croisées : à la fois à l'origine d'un *genos* (les cigales) et cause de l'extinction d'une autre (le groupe des humains « chantants ») ; « présent » qui permet d'être en même temps dans le monde et hors de lui, en échappant à ses contraintes biologiques. Les cigales sont comme des mortes-vivantes, et c'est là un privilège divin...

Comment comprendre ce mythe ? Un premier élément de réponse vient de ce que Socrate est amené à le raconter à Phèdre après qu'il ait posé que, s'ils parviennent à surmonter leur envie de dormir et à continuer leur entretien, les cigales leur feront peut-être cadeau du « présent » qui leur a été accordé par les divinités. Phèdre révèle qu'il n'a jamais entendu parler de ce « présent », et c'est à cette occasion que Socrate le définit comme *philomousos anèr*, « homme ami des Muses », auquel il ne convient pas d'ignorer ce genre de choses⁶⁵. Or, on peut déjà anticiper que l'enjeu du *dialegesthai* est de faire de Phèdre un *philosophos*, ce qui implique de (dé)passer les Muses vers Erôs. C'est précisément ce « passage » qui est obliquement annoncé par la suite du récit du mythe des cigales. Socrate explicite en effet le rôle de « messagères » (*apaggellein*) des cigales entre le monde humain et le monde divin en nommant quatre Muses et le type d'hommes qui les honorent⁶⁶. Or, cette énumération ne procède pas au hasard. Elle suit au contraire une gradation qui réduplique le déroulement du dialogue accompli jusqu'à ce point entre Phèdre et Socrate. Il nous reste donc à comparer l'ordre microscopique qui règle l'énumération des noms des Muses dans le mythe des cigales, avec l'ordre macroscopique qui régit le déroulement/mouvement général du dialogue, afin d'observer l'emboîtement « en fractales » de ces deux niveaux du discours.

En première position est nommée Terpsichore, à qui les cigales font part des hommes « qui les ont honorées dans des chœurs »⁶⁷. Au niveau de la scénographie du dialogue, c'est l'ensemble du prologue qui peut rétrospectivement être placé sous le signe de cette Muse. Déplacement dans l'espace selon un certain rythme, la danse évoque en effet le mouvement de la marche première de Phèdre hors des murs de la cité (*poreuomai exô teikhous*), déambulation vague et promenade de santé solitaire (*pros peripaton*), qui se transmue dès la rencontre avec Socrate en une danse corybantique forcée à deux (*ton sugkorubantiônta, kai proagein ekeleue*)⁶⁸. Cette promenade dansée les conduit à l'endroit propice au *dialegesthai*, défini en référence au chœur des cigales (*tô tôn tettigôn khorô*)⁶⁹. C'est donc la musicalité associée à la danse de Terpsichore qui est ensuite évoquée, le nom de la Muse signifiant « celle à qui plaît le chœur dansé (*terpsis khoreia*) ». Enfin, le prologue se termine par une injonction de Socrate à Phèdre, qui vaut comme introduction à la lecture du discours de Lysias : « prends la position que tu jugeras la plus commode pour pouvoir lire (*su den, en opoiô skhêmati, à toi de*) »⁷⁰. Or, le *skhêma*, de la simple « posture corporelle », peut aussi désigner les gestes de l'acteur/danseur ainsi que les figures de l'expression (*skhêmata tês lexeôs*)⁷¹. Par l'utilisation de ce terme polysémique, le discours joue donc sur différents registres, corporels et discursifs : le *skhêma* annonce déjà implicitement la transposition de la « marche/dansée » physique en cheminement purement conceptuel de l'éducation philosophique, en faisant aussi signe vers l'étape intermédiaire de l'éducation rhétorique. Le *skhêma* peut en effet aussi désigner la figure de style rhétorique, et dans le présent contexte, il annonce le discours de Lysias, que Socrate va précisément caractériser par son seul aspect « formel »⁷².

La seconde Muse nommée dans le mythe des cigales est Eratô, à qui sont rapportés « ceux qui s'occupent des choses de l'amour (*tous*

⁶⁴ 259 c.

⁶⁵ 248 b.

⁶⁶ 259 c-d.

⁶⁷ 259 c.

⁶⁸ 227 a et 228 b.

⁶⁹ 230 c.

⁷⁰ 230 e.

⁷¹ Cf. *Arist., Poét.*, I, 1447 a 27 ; 19, 1456 b 9 ; 26, 1462 a 3.

⁷² 234 e-235 d : « n'est-ce pas assez de noter que son style est clair, précis, que chacune de ses expressions est bien tournée ? (...) c'est que je n'ai fait attention qu'à l'aspect rhétorique du discours ».

en tois *erôtikois*) »⁷³. Au niveau du déroulement global du dialogue, le premier discours de Socrate peut être situé sous son influence, tout en conservant aussi celle de Terpsichore. En tant que liée à l'Amour, Eratô est traditionnellement la Muse qui préside à la poésie lyrique. Dès lors, il n'est pas anodin que Socrate introduise son premier discours, tout entier consacré au thème de l'amour, en évoquant les noms des poètes lyriques majeurs que sont Sappho et Anacréon⁷⁴. Les qualificatifs d'« anciens » et de « sages » (*palaioi kai sophoi*)⁷⁵, Socrate les cite comme références à son inspiration : ces poètes constitueront les « sources étrangères » auxquelles il se « remplira » pour mettre en chemin un discours sur l'amour qui amorcera la critique de celui de Lysias, en posant la question de la définition de l'amour, laissée dans l'ombre par le rhéteur⁷⁶. Terpsichore reste quant à elle présente au travers de la forme dithyrambique du discours, les chœurs dédiés à cette Muse intervenant précisément dans le cadre des dithyrambes, des drames satyriques, des comédies et des tragédies. L'invocation inaugurale aux Muses (« venez... ») correspond en effet à la formule typique d'introduction du dithyrambe⁷⁷, et cette allusion voilée devient peu après explicite, lorsque Socrate s'interrompt pour se décrire comme « prononçant des paroles qui ne sont pas loin des dithyrambes (*ouketi porrô dithyrambôn phtheggomai*) »⁷⁸. La scénographie qui accompagne ce discours fait par ailleurs aussi référence au théâtre, puisque Socrate va parler après s'être voilé le visage, tel un acteur revêtant son masque, acteur d'une « comédie » nécessaire qui parodie le discours de Lysias pour mieux le critiquer.

Les deux dernières Muses évoquées dans le mythe des cigales sont Calliope, l'aînée, et Ouranie, sa cadette. Le mythe les évoque simultanément, car ce sont les mêmes hommes qui les honorent : ceux qui s'occupent de philosophie⁷⁹. La spécificité de ces deux Muses est d'être « celles qui, s'occupant le plus du ciel et des discours divins et

humains (*theious kai anthrôpinous*), font entendre les plus beaux accents »⁸⁰. La seconde partie du premier discours de Socrate, bien que concentrée autour de la figure d'Eratô, annonçait déjà l'influence de Calliope. Socrate termine en effet son discours sur un vers épique, un hexamètre⁸¹, puis il interpelle Phèdre : « n'as-tu pas senti que je commençais à prendre le ton de l'épopée, et que je n'en étais plus au dithyrambe ? »⁸². Or, Calliope « celle qui parle bien », est la Muse de l'éloquence et de l'épopée. En « quittant le dithyrambe », Socrate s'éloigne donc de Terpsichore et de Dionysos, dieu en l'honneur duquel étaient composés les dithyrambes, pour se rapprocher de Calliope, la Muse « à laquelle les cigales signalent les hommes qui passent leur vie à philosopher »⁸³. Le second discours de Socrate englobe quant à lui les quatre Muses évoquées dans le mythe des cigales, Terpsichore, Eratô, Calliope et Ouranie. Ce discours est en effet une palinodie pour le dieu Erôs et il traite de l'amour (Eratô). Terpsichore reste néanmoins présente sous une forme sublimée dans la référence au « chœur divin (*theiou khorou*) »⁸⁴, et dans le fait que chaque attelage ailé, qui représente l'âme avant son incarnation, est appelé le « choreute (*khoreutês*) du dieu qu'il suivait », et « qu'il doit l'imiter le plus possible (*mimoumenos eis to dunaton*) »⁸⁵, la *mimêsis* renvoyant implicitement à la figure de l'acteur de théâtre. Ouranie et Calliope y sont aussi associées : tout ce discours est en effet cosmologique, puisqu'il prend pour cadre le ciel (*peri ouranon*, l'apanage d'Ouranie). En même temps, il se présente comme un discours dont la forme balance entre le *theion* et l'*anthrôpinon* : « au sujet des formes de l'âme, voici comme il convient de parler : pour dire quelle sorte de chose elle est, il faudrait un exposé en tout point divin et fort long (*theias*) ; mais dire de quoi elle a l'air, voilà qui n'excède pas les possibilités humaines (*anthrôpinês*). Aussi notre discours procédera-t-il de cette façon »⁸⁶. Ce « balancement » est à placer sous le signe de Calliope, la Muse de l'éloquence qui conduit à adapter la

⁷³ 259 d.

⁷⁴ 235 c.

⁷⁵ 235 b.

⁷⁶ 235 b.

⁷⁷ Cf. L. BRISSON, *op. cit.*, n. 90, p. 201, qui remarque qu'Aristote fait allusion à ce passage du *Phèdre* comme exemple ironique d'enthousiasme. Voir aussi note 109, p. 203 : « à l'époque de Platon, le dithyrambe était considéré comme un genre décadent ».

⁷⁸ 238 d.

⁷⁹ 259 d.

⁸⁰ 259 d.

⁸¹ Cf. L. BRISSON, *op. cit.*, n. 125 et 126, p. 204.

⁸² 241 e.

⁸³ 259 d.

⁸⁴ 247 a.

⁸⁵ 252 d.

⁸⁶ 246 a.

forme du discours à son objet, à l'y proportionner. C'est donc elle qui induit le choix du *mythos anthrôpinos* pour parvenir à articuler un discours cohérent sur un domaine qui outrepassa le champ d'application de la raison humaine.

Socrate termine le récit du mythe des cigales par la conclusion selon laquelle « ils ont mille raisons de parler et de ne pas s'endormir à l'heure du midi »⁸⁷. Le « présent » des Muses se matérialise donc concrètement hors du mythe en s'inscrivant dans la scénographie du dialogue : il est la victoire contre le sommeil et la poursuite de l'entretien. Mais ce « présent » ne concerne pas seulement « l'action » du dialogue. Il se matérialise aussi implicitement dans le discours par le dispositif d'énonciation. Socrate amorce en effet le mouvement qui lance la discussion qui va suivre, relative à la composition des discours, par ces mots : « alors, la question que nous nous proposons d'examiner tout à l'heure : qu'est ce qui caractérise le fait de bien ou de mal parler, de bien ou de mal écrire (*ton logon hopè kalôs ekhei legein te kai graphein kai hopè mè*) ? Cette question, examinons-la »⁸⁸. Un jeu de mots graphique place cette recherche sous la protection de Calliope : *hopè kalôs* est l'inversion de *Kalli-opè*, avec la même accentuation sur le *omicron*, et un *iota* souscrit sous le *hèta*. Ainsi les deux adverbes, de lieu situation sans mouvement et d'appréciation, peuvent-ils se muer, par leur juxtaposition, en symbole de la divinité.

Le rythme des Muses et le nom du philosophe

Il est temps de montrer comment l'analyse successive des références aux Muses peut et doit être réunifiée par la tentative d'en faire voir le rythme spécifique. Pour commencer, précisons le cadre méthodologique esquissé dans l'introduction en posant ici la définition complète du rythme selon Henri Meschonnic : « l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout), produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui

neutralisent précisément la notion de niveau »⁸⁹. Cette définition du rythme permet de sortir du dualisme artificiel qui sépare le « fond » et la « forme » et de retrouver la continuité oblitérée entre le « sens posé » et le « sens posant », entre les thèmes explicitement abordés et le dispositif d'énonciation qui les sous-tend. Le texte apparaît ainsi comme auto-créateur, son « unité » n'étant plus à rechercher dans un principe organisateur extérieur (l'auteur/le contexte socio-politique), mais dans le mouvement par lequel il se constitue lui-même comme « signifiante » ou « sujet de l'écriture »⁹⁰. Le décentrement de l'attention vers le rythme est ce qui permet de prendre réellement en considération l'importance des Muses, comme élément constitutif de la « signifiante » du dialogue. Envisagées du point de vue d'une analyse « classique », c'est-à-dire *thématique*, les Muses apparaissent en effet comme secondaires : elles sont un simple élément de « mise en scène », voire, une décoration rhétorique. Aucune comparaison ne serait dès lors possible avec les « grands » thèmes du dialogue que sont l'amour, l'âme, l'écriture... Tentons de voir à quelle conclusion nous pouvons parvenir en commençant par les aborder à partir du « sens posant ».

La première référence aux Muses jouit d'une position ambivalente. D'une part, il faut bien constater que c'est par elle que s'inaugure l'éducation philosophique proprement dite. Cette dernière ne commence en effet qu'avec le premier discours de Socrate, et tout ce qui se situe auparavant peut être qualifié de « pro-pédeutique » : ce qui *précède* l'éducation. Le prologue n'a fait que fournir les conditions de possibilité de ce dialogue, depuis la rencontre fortuite des deux protagonistes, jusqu'à la découverte d'un lieu propice. La lecture du discours de Lysias par Phèdre faisait encore partie de ce « pro-pédeutique », discours rhétorique et donc non-philosophique qui va pourtant servir d'amorce, l'éducation commençant avec sa reprise *ironique/critique* par Socrate. D'autre part, l'invocation aux Muses ne peut pas en elle-même être qualifiée de philosophique, puisqu'elle sert précisément au philosophe Socrate à renier la responsabilité de son discours. Comme nous l'avons vu, l'invocation aux Muses est ce qui permet à Socrate de soutenir la contradiction qui consiste à dire – à la

⁸⁷ 259 d.

⁸⁸ 259 e.

⁸⁹ Cf. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, op. cit., pp. 216-217.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 86, sur le rythme comme ce par quoi « le discours tout entier est porté à l'état de subjectivité ».

fois et en même temps – que c'est lui et que ce n'est pas lui qui prononce ce discours. L'hétéronomie instituée par les Muses permet de complexifier encore plus cette question du « qui parle ? » : c'est Socrate et ce n'est pas Socrate. C'est successivement l'énoncé et tout à la fois : le lieu qui les accueille, Phèdre, les Nymphes, un dieu anonyme... La seconde référence aux Muses se situe dans ce que les commentateurs ont souvent considéré comme le « cœur » de l'exposé philosophique, qui est pourtant, de bout en bout, un mythe... Nous avons vu que ce que le mythe *dit*, quand il parle du délire poétique, réduplique ce qui *s'est fait et est en train de se faire* entre Socrate et Phèdre, avant et au moment où le mythe est énoncé. Enfin, la troisième référence aux Muses, dans le mythe des cigales, amplifie ce jeu de miroirs, en réarticulant l'ensemble de ce qui a été dit, fait et vécu entre les deux protagonistes du dialogue, à partir de la chaîne tissée par la cristallisation/énumération ordonnée des noms de quatre Muses.

Le fil d'Ariane tissé par les références aux Muses, leur rythme, présente donc l'intérêt de poser la question « qui parle ? » implicite dans le premier discours de Socrate, et de l'étendre à l'ensemble du dialogue en la *décentrant*. Le rythme répond en effet à cette question par une *situation*, là où on attendrait un individu : une *situation érotique*, dont les deux pôles vont progressivement s'individualiser ou plus précisément se subjectiver à mesure que progressera l'éducation philosophique. En tant que protectrices de la poésie et donc de la musique, les Muses portent la forme qui se développe dans le mouvement du dialogue, elles révèlent donc que *l'éducation philosophique, c'est le dialogue lui-même : la philosophie n'est pas un « thème » mis en scène dans une certaine « forme » et dont elle serait « détachable »*. La philosophie n'est pas dialoguée, mais elle est Le dialogue.

Si nous suivons ce fil des Muses jusqu'au bout, c'est à la cristallisation de cette activité (*energeia*) du dialogue dans le nom du philosophe que nous aboutissons. Le nom du philosophe est en effet ce qui se gagne à la fin du dialogue. Selon les termes de Socrate, ce dernier n'a constitué qu'un « long détour », qui est passé par l'énumération du nom des Muses et les dénominations provisoires de *philomousès*, « ami des Muses », pour Phèdre et de *philomathès*, « ami du savoir » et *philologès*, « ami du discours », pour Socrate, afin de parvenir à une dénomination qui leur convienne à tous les deux : « Cet homme, qui est tel, il y a chance qu'il soit, Phèdre, ce que toi

tout comme moi nous voudrions être l'un et l'autre ! »⁹¹. Or, cet homme, encore laissé dans l'indétermination, mais qui va bientôt être appelé « philosophe », est un être de discours, la création propre du dialogue. Ni Phèdre, ni même à la limite Socrate n'étaient au départ des « philosophes ». Pour le devenir, il aura fallu passer par le long détour des multiples échanges de discours et des différents niveaux de connaissance auxquels ils auront permis aux deux protagonistes de s'élever ensemble, tant « lorsqu'on vise ce qui est important, les détours sont nécessaires »⁹².

L'enjeu du dialogue est donc bien là : se découvrir soi-même, se connaître soi-même, ce qui n'est possible que dans l'échange dialectique. Ainsi, le mouvement du dialogue est bien celui qui part de l'injonction delphique *gnôthi seauton* et de l'indétermination originaire de l'identité des deux protagonistes (Socrate affirmait au départ qu'il ne savait pas qui il était)⁹³, pour aboutir au renversement où *ils se font être qui ils sont*, s'auto-réalisent et s'auto-inventent en se nommant indirectement par le biais de cet être de discours qu'est « le philosophe » : « il a assez duré le divertissement qu'a constitué notre discussion sur les discours. A toi, maintenant d'aller trouver Lysias pour lui expliquer que, étant tous deux descendus jusqu'au ruisseau des Nymphes et jusqu'à leur sanctuaire (*mouseion*), nous avons entendu des discours qui nous mandaient de dire (...) : « si c'est en sachant en quoi consiste le vrai qu'il a composé cet ouvrage, s'il est en mesure de lui venir en aide en affrontant la réfutation à laquelle sera soumis ce sur quoi il a écrit, et s'il peut en expliquant lui-même la chose, démontrer que ses écrits sont de peu d'importance, un tel homme, on doit le désigner non comme s'il avait une dénomination en rapport avec l'un de ses écrits, mais d'après ce qu'il a pris au sérieux ». Quelles sont les dénominations que tu lui attribues ? L'appeler « sage » c'est à mon avis du moins, quelque chose d'excessif et qui ne convient qu'à un dieu. Mais l'appeler philosophe ou lui donner un nom de ce genre, voilà qui lui conviendrait mieux et qui serait mieux dans le ton »⁹⁴.

91 278 b.

92 274 a.

93 229 e.

94 277 b-d.

Conclusion : le rythme du discours inspiré est politique

J'espère avoir montré en quoi la question du rationnel et de l'irrationnel chez les Grecs ne peut certainement pas s'entendre dans les termes d'une dichotomie tranchée qui opposerait le discours poétique (irrationnel et trompeur) au discours philosophique (rationnel et vrai). En effet, le discours philosophique du *Phèdre*, premier dialogue platonicien à définir la méthode dialectique et sans doute aussi celui où la description du philosophe en acte est la plus détaillée, est organisé par la reprise/transformation du *rythme* du discours poétique du *Prologue* de la *Théogonie* d'Hésiode. Après avoir suivi le seul fil mélodique des Muses, qui nous a fait voir les métamorphoses de Socrate et de Phèdre pour aboutir à leur devenir philosophe, je voudrais ici esquisser le plan d'une lecture de l'ensemble du dialogue platonicien à la lumière du rythme hésiodique.

Tout d'abord, le *Phèdre* est le seul dialogue situé en dehors de l'espace de la cité. Son cadre est celui d'un pré, à la campagne, découvert au hasard d'une petite promenade de santé après le « régal » de discours rhétoriques qui a failli tourner à l'indigestion pour Phèdre... Comment ne pas voir dans ce cadre spatio-temporel un travail du rythme, qui renvoie à l'association tissée par le texte hésiodique entre la campagne, le schème spatial du cheminement, les bergers/poètes et leurs discours/ventres mal organisés ? En effet, le pré va d'abord être l'occasion de trois discours, dont l'ordre de succession et l'organisation interne redoublent ceux des trois catalogues du *Prologue* de la *Théogonie* : d'abord, la lecture du discours de Lysias, qui n'est qu'une juxtaposition d'arguments sans articulation logique, polysyndète énumérative obéissant à la logique du supplément (*eti de*). Comme le premier catalogue hésiodique, ce discours a pour fonction de fournir la « matière » qui devra être progressivement organisée dans la suite du dialogue, à savoir ici, la question de l'amour. Puis, nous avons un premier discours de Socrate sur le même thème, qu'il prononce en se voilant la tête. Comme le second catalogue hésiodique, ce discours est syntaxiquement plus construit et commence à organiser les données du premier. Par ailleurs, le voilement de Socrate (*egkalupsamenos*, 237a) me semble renvoyer au *kekalummenai* du v. 9 de la *Théogonie*, qui qualifie les Muses dans la première description qui leur est consacrée, en tant qu'héliconiennes et pas encore olympiennes. Platon tisse ainsi un lien implicite entre le premier discours de Socrate et cette première description, en tant

qu'ils appartiennent à la catégorie thématisée par les Muses comme étant celle des « mensonges qui ont tout l'air d'être des réalités » (*Th.*, v. 27). Ces deux discours se « dévoilent » ainsi eux-mêmes comme étant des distorsions nécessaires pour capter l'attention d'un auditeur peu averti (Phèdre élève et amant du rhéteur Lysias), mais qui devront ensuite être dépassés afin de « faire entendre des vérités » (*Th.*, v. 28). En effet, le troisième discours de Socrate, palinodie à Erôs, est l'équivalent du troisième catalogue (qui annonçait tout le plan de la *Théogonie*), puisqu'il décrit sous forme mythique la relation érotique qui s'institue et se développera dans toute la suite du dialogue entre Socrate et Phèdre.

Le rythme entre la *Théogonie* et le *Phèdre* est donc rigoureusement analogue, mais le dialogue platonicien le pousse plus loin : l'auto-organisation du discours dialogique se prend en effet lui-même pour objet dans la suite du dialogue, où Socrate et Phèdre entreprennent de discuter/analyser/critiquer les discours précédents. Bien plus, la discussion, qui porte sur les discours vrais et faux, justes et injustes, se concentre sur la question de leur *organisation*. Comble de perfection dans la construction du rythme, c'est le paradigme du corps d'un animal que Socrate choisit pour thématiser la manière de bien construire un discours. Comme chez Hésiode et déjà Homère, la vérité et la justice sont ainsi question d'arrangement, d'organisation des rapports entre les éléments. Bref, de syntaxe. En quoi la poésie et le politique sont indissolublement liés. Ceci est évident pour la *Théogonie*, moins pour le *Phèdre*. Revenons-donc au poème. J'ai tenté de montrer en quoi le rythme du *Prologue* de la *Théogonie* renvoyait à l'auto-élaboration du poème, dans ses mouvements d'affrontements et de réappropriations incessants avec l'épopée. Homère est la « source » : la *Théogonie* lui emprunte l'organisation catalogique du discours mais en la complexifiant selon un double ordre généalogique et hiérarchique. Les thèmes aussi, mais à l'envers : la *Théogonie* part du monde des dieux pour arriver à celui des hommes et envisager la question des rapports complexes que tissent entre eux les dieux, les héros et les humains. Or, ce thème est bien finalement le même que celui de l'épopée. Pour le formuler autrement, le rythme du poème épique et du poème hésiodique est la création d'une aporie poético-politique :

Comment *organiser* les rapports entre les différentes races pour créer un monde commun harmonieux régi par la justice ? Question

« politique » au sens le plus large du terme, qui est indissolublement aussi poétique : comment *organiser* les vers pour créer un poème harmonieux régi par l'ordre de la syntaxe ? Mais urgence politique du poème, qui n'est pas simple reflet d'un ordre politique pré-donné : de justice et de paix réelles entre les humains, point n'existe. Dès lors, le poème devient le seul lieu « symbolique » de la justice, et donc aussi de la vérité. En racontant la genèse du monde, des dieux et des humains, c'est le poème qui s'institue comme paradigme de l'ordonnement cosmique. La réussite de sa composition achevée en un tout harmonieux se révèle alors projet politique : *le poème, par son auto-organisation, est la seule preuve véridique du fait que la justice peut être construite parmi les hommes.*

En guise d'adieu, retour au discours philosophique : dans le *Phèdre*, on parle peu de politique. En apparence. En réalité, on ne fait que ça. En parlant d'amour. Car la situation érotique est productrice de vérité⁹⁵, et en ce sens, seule à pouvoir mener sur le chemin de la justice. Dès lors, la prière finale à Pan et aux divinités du lieu est un adieu à la campagne qui signifie le retour dans les Murs de la Cité. La fin du temps suspendu. Mais le début de l'action. L'entrée en politique. Car dans le domaine de la recherche du juste, tout reste à faire, indéfiniment. Poétiquement, le rythme spiralaire qui clôt pour ouvrir : « *Allons (iômen) !* » (*Phèdre*, 279c).

⁹⁵ Cf. A. BADIOU, « Qu'est-ce que l'amour ? », in *Conditions*, Paris, 1992, pp. 253-273. P. 256 : L'amour est « une expérience du monde, ou de la situation, sous la condition postéventuelle qu'il y ait du Deux (...) Il est une production de vérité. Vérité sur quoi ? Sur ceci que le Deux, et non pas seulement l'Un, opère dans la situation ». Énoncé, énonciation et rythme dévoilent en quoi l'auteur peut par ailleurs se présenter comme platonicien, bien qu'il ne se réfère étrangement jamais au *Phèdre* dans ce texte.

Réflexions sur la rationalité dans les dialogues de Platon*

Léitia MOUZE

(Université de Toulouse-Le Mirail)

Il règne dans les études philosophiques un préjugé qui occulte la lecture de bien des textes, en particulier la lecture des textes anciens – et, parmi ceux-là, les dialogues de Platon. Ce préjugé, c'est l'identification entre philosophique et rationnel, rationnel étant entendu en un sens que j'appellerai provisoirement « moderne », pour indiquer simplement qu'il s'agit d'un sens qui s'est construit tardivement et qui ne correspond pas à ce que les philosophes antiques appelaient « *logos* » ou « *logikos* ». On identifie aujourd'hui la rationalité au discours déductif mathématique : est rationnel le discours qui démontre quelque chose de manière formellement rigoureuse et inattaquable, sans que rien de mythique, rien de poétique, rien qui ne soit un énoncé prosaïque, n'intervienne. A vrai dire, on ne prend même pas la peine en général de définir ce que l'on entend par rationalité, comme si cela allait de soi¹. L'opposition rationnel/irrationnel semble évidente. Tout énoncé non scientifique, qui ne fait pas état d'un savoir positif, ou tout énoncé dans lequel on puisse repérer un élément de foi, ou de mythe, de croyance, apparaît d'emblée comme irrationnel, et donc pour cette raison indigne d'attention.

C'est sur la base de cette double identification entre philosophie et rationalité d'une part, et rationalité et discours hypothético-déductif

* Je remercie Marion Villaz pour sa relecture attentive, fine et amicale de cet article.

¹ Cf. par exemple l'article – au demeurant fort intéressant, d'inspiration en partie platonicienne – « rationalité » d'Alain Petit (*Notions de philosophie*, II, sous la direction de Denis Kambouchner, Folio Essais 1995, pp. 175-222).